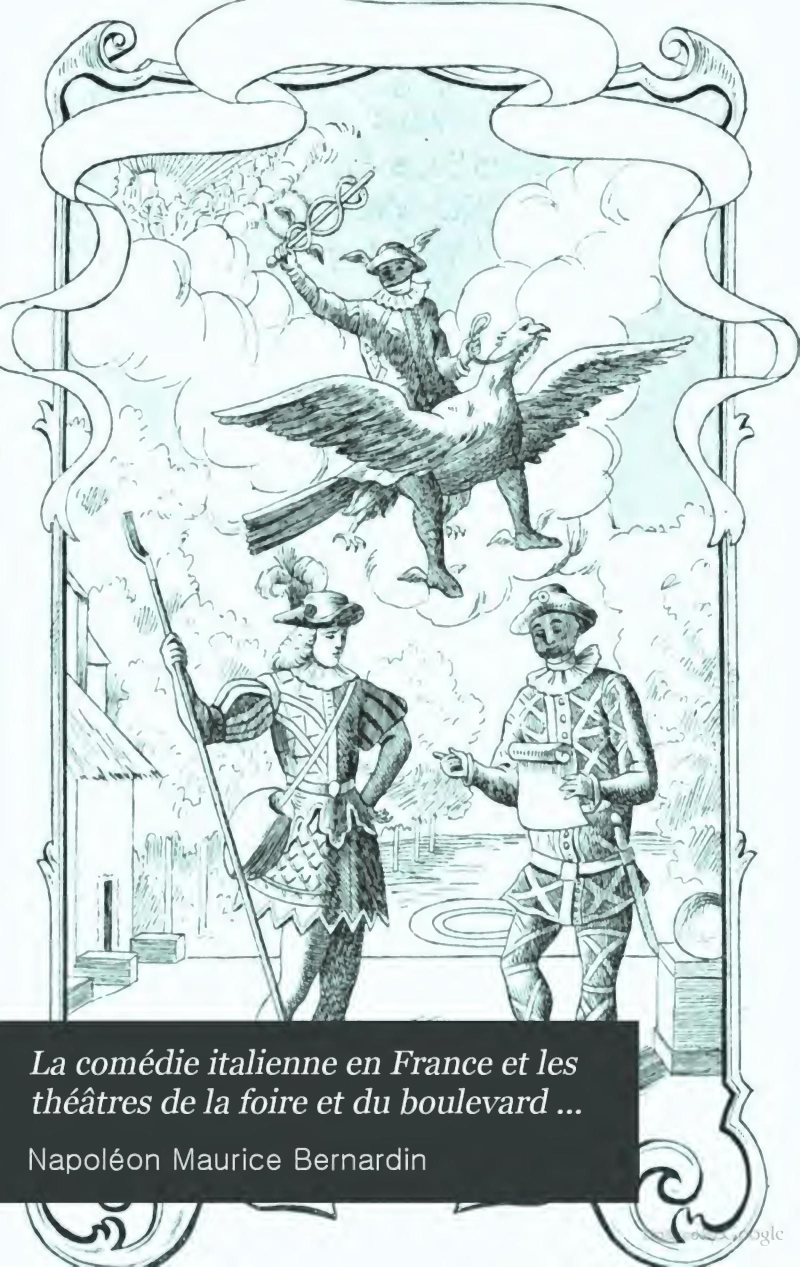


La comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard ...

Napoléon Maurice Bernardin


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
[redacted]



BIBLIOTHÈQUE

DU MÊME AUTEUR

A la librairie Alphonse PICARD et fils, 82, rue Bonaparte.

Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermite, sieur du Solier (1601-1655), sa famille, sa vie, ses œuvres, gr. in-8° (XI-632 p.).
Ouvrage couronné par l'Académie française.

De Petro Monmauro, græcarum litterarum professore regio, et ejus obtrectatoribus, gr. in-8° (153 pages).

A la SOCIÉTÉ FRANÇAISE d'IMPRIMERIE et de LIBRAIRIE,
15, rue de Cluny.

Hommes et Mœurs au XVIIe siècle, 1 vol. in-18 jésus (360 p.).

Devant le Rideau, conférences. 1 vol. in-18 jésus (413 pages).

A la librairie DELAGRAVE, 15, rue Soufflot.

Théâtre complet de Jean Racine, édition annotée, avec une **Notice biographique** et treize **Notices historiques et littéraires**, 1 vol. in-12.

Morceaux choisis des classiques français du XVIIe, du XVIIIe et du XIXe siècle, précédés de **Tableaux de la littérature française au XVIIe siècle** (p. I—XXXIX), **au XVIIIe** (p. I—XLIII), **et au XIXe** (p. I—LXXXIX), 3 volumes in-12.

A la librairie QUANTIN, 7, rue St-Benoist.

P. Corneille, Polyeucte, édition annotée, précédée de quatre **Notices sur P. Corneille, sur Polyeucte, sur la tragédie chrétienne au XVIIe siècle et sur la Dédicace à la reine régente** (p. 1-72), et suivie d'un **Lexique** (p. 208-239), gr. in-12.

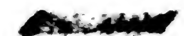
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

N.-M. BERNARDIN

DOCTEUR ÈS LETTRES

LAURÉAT DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

LA COMÉDIE ITALIENNE EN FRANCE



LES THÉATRES DE LA FOIRE ET DU BOULEVARD

(1570-1791)

PARIS

ÉDITIONS DE LA REVUE BLEUE

15, RUE DES SAINTS-PÈRES, 15

1902



LA COMÉDIE ITALIENNE

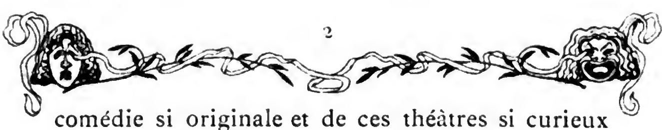
EN FRANCE

ET LES THÉATRES DE LA FOIRE ET DU BOULEVARD

(1570-1791)



Bien que des érudits, comme Magnin, Moland, A. Baschet, Campardon, de Manne et Ménétrier, pour ne nommer qu'eux, aient publié sur la Comédie Italienne en France et sur les Théâtres de la Foire ou du Boulevard de nombreux documents et de savantes études, l'histoire de cette



comédie si originale et de ces théâtres si curieux n'est encore bien connue que des spécialistes.

Le grand public sait vaguement qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle une troupe italienne donnait des représentations à Paris, et que, pour le répertoire de cette troupe étrangère, quelques-uns de nos meilleurs auteurs dramatiques, Regnard, Dufresny, Marivaux, Favart, d'autres encore, ont écrit une multitude de petites pièces, pour la plupart, d'ailleurs, bien oubliées.

Il paraît, certes, fort naturel qu'Arlequin et Colombine, Isabelle et Scaramouche, aient eu fantaisie de franchir les Alpes sur le chariot du *Roman comique* pour se faire admirer des Parisiens dans leur répertoire national, comme tout dernièrement telle actrice fameuse; mais on s'explique mal comment ils ont pu s'installer à Paris, comment surtout ils se sont mis à y jouer en français des pièces françaises, à côté de nos comédiens français, beaucoup mieux qualifiés qu'eux, semble-t-il, pour les bien représenter; et l'on est aussi quelque peu surpris de voir lentement sortir du théâtre italien ce genre « éminemment français » de l'opéra-comique, qui devait produire ses chefs-d'œuvre avec Auber et Scribe.

C'est l'histoire de cette installation, de cette évolution, de cette transformation enfin, que je veux rapidement conter depuis le XVIe siècle jusqu'en 1791, m'arrêtant seulement aux faits principaux, aux écrivains les plus célèbres et à leurs œuvres les plus importantes; car ce qui me paraît intéressant

ici, ce n'est pas de réunir une quantité de noms, de titres et de dates, mais bien plutôt de dégager de ces œuvres oubliées et parfois mutilées, l'esprit même de la Comédie Italienne et de marquer l'influence qu'elle a pu exercer sur notre comédie nationale; et c'est aussi de montrer la part que sont en droit de revendiquer fièrement avec elle les Théâtres de la Foire et du Boulevard dans cette conquête de la liberté des théâtres, qui devait être si féconde en heureux résultats.



I

ARRIVÉE ET ÉTABLISSEMENT A PARIS DES COMÉDIENS ITALIENS.

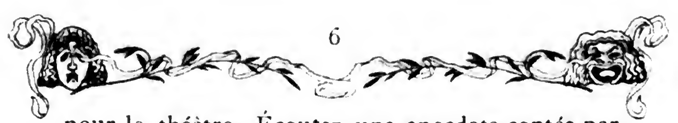
Les tournées dramatiques, qui promènent à toute vapeur d'un bout du monde à l'autre bout le succès d'une pièce nouvelle ou la vieille réputation d'une actrice, ne sont point une invention de notre époque. A la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, les comédiens, professionnellement aussi

nomades que la dompteuse et le pétomane de nos foires modernes, allaient de ville en ville, de bourgade en bourgade, piquer et attirer la curiosité lucrative d'un public ainsi presque quotidiennement renouvelé; et quand leur course errante les amenait à la frontière, ils n'hésitaient guère à la passer, poussant leur lourd chariot grinçant sur la pente escarpée de la montagne, ou bien l'embarquant sur quelque vaisseau marchand à moitié chargé déjà de morues et de maquereaux salés. C'est ainsi que l'on peut signaler à Paris en 1604 la présence d'une troupe anglaise, en 1613 celle d'une troupe espagnole, en 1627 celle d'une troupe grecque, laquelle jouait non pas, bien entendu, du Sophocle ou de l'Euripide, *Œdipe roi* ou *Alkestis*, mais des « comédies, farces et ballets » (1). Anglais, Espagnols et Grecs ne réussirent point d'ailleurs. Seuls les Italiens devaient plaire et s'acclimater en France. Pourquoi?

Cela tient d'une part au caractère tout spécial de leur théâtre, et de l'autre aux circonstances dans lesquelles ils sont venus jouer à Paris tout d'abord.

Je proteste que je n'ai aucunement l'intention d'être désagréable à l'Italie; mais je puis bien, avec le président de Brosses, constater un fait en disant qu'aucun peuple n'est, de par sa nature même, aussi foncièrement comédien. Par la sonorité de sa langue, par sa volubilité extraordinaire, par l'abondance de ses gestes expressifs, l'Italien est fait

(1) Voir le savant livre de M. Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, 1901, Hachette éd., p. 149 et 68.


pour le théâtre. Écoutez une anecdote contée par un Italien, surtout par un homme du peuple, dont l'éducation n'a pas réglé la fougue exubérante; il ne la conte pas, il la joue, au point qu'un sourd la pourrait comprendre; car tout parle en lui, la malice de la physionomie, l'éclat rieur du regard, l'agilité bavarde des mains; invinciblement on songe, à le regarder, au personnage bruyant et gesticulant en qui la nation napolitaine semble s'être incarnée, à Polichinelle.

De ce caractère particulier de la race est né en Italie un théâtre tout particulier, lui aussi, qui remonte à la plus haute antiquité. Plusieurs siècles avant l'ère chrétienne, il se jouait en Campanie, dans la petite ville d'Atella, près de Naples, des comédies populaires, dont les personnages traditionnels étaient toujours les mêmes et, quelle que fût l'intrigue, gardaient toujours le même caractère : c'étaient Manducus et Lamia, l'ogre et la goule, et surtout Dossennus, le sage bossu, le maigre Maccus, lâche, voluptueux et gourmand, et Pappus, le vieillard amoureux et avare, toujours dupé. On s'amusait à les revêtir d'un costume et à les placer dans une situation absolument contraires à leur caractère et à leurs goûts, montrant, par exemple, le poltron Maccus en soldat et le vieux Pappus en demoiselle à marier. Les Atellanes peignaient plus volontiers les mœurs des petites gens : boulangers, pêcheurs, gladiateurs faisant tourner la tête à toutes les femmes; mais elles ne s'interdisaient pas la satire politique, mettant en scène un jour Maccus

battu aux élections municipales; et elles ne craignaient pas, dans leurs bouffonneries irrévérentes et souvent ordurières, de parodier la tragédie et l'épopée, et même de s'attaquer aux légendes religieuses, faisant rire aux dépens d'un faux Agamemnon ou d'Hercule percepteur. Le dialogue fut longtemps improvisé par les comédiens sur un canevas tracé d'avance. Ne savaient-ils plus comment terminer, ils se battaient entre eux, tandis que la musique faisait tapage, et c'était ainsi que finissait la comédie.

Ces divers caractères des Atellanes et plusieurs de leurs types consacrés par l'habitude, que l'on a retrouvés dans les fresques de Pompéi et d'Herculanum, ont traversé les âges et reparaissent dans cette *commedia dell' arte*, qui a jeté un éclat si vif en Italie aux xve et xvie siècles.

A côté de la comédie écrite ou soutenue, l'Italie de la Renaissance avait également, en effet, une comédie improvisée, qui mettait en scène des types populaires et traditionnels. Chaque province avait fourni le sien, et chacun de ces types parlait le dialecte de sa province : de Bologne, la vieille cité universitaire, était sorti le Docteur pédant et vide, de la commerçante Venise le vieux marchand Pantalon, le capitan vantard de l'Italie espagnole (il y a des gascons en Espagne, où prend sa source la Garonne) (1); le niais, Arlechino, venait de Bergame,

(1) « Les rodomontades espagnoles, certes, elles surpassent toutes les autres, de quelque nation que ce soit. » (BRANTÔME, *Discours d'aucunes rodomontades*.)

cette Auvergne de l'Italie, et Brighella, le fourbe, de Naples, naturellement, comme l'honnête Sbrigani de *M. de Pourceaugnac*: de l'opposition de tous ces dialectes naissaient des effets plaisants, comme dans la comédie de Molière que je viens de rappeler. Chaque acteur faisait toujours le même personnage, si bien qu'il en prenait en quelque sorte le caractère, s'identifiait, pour ainsi dire, avec lui, et, une fois donné le canevas d'une pièce, trouvait aisément, pour y jouer son rôle, des idées, des sentiments, des mots typiques. « Le canevas, dit le *Calendrier historique des théâtres* (1715), restait attaché aux murs, par derrière les coulisses, où les acteurs allaient voir au commencement de chaque scène ce qu'ils avaient à dire. » Cette improvisation, cette création du dialogue en présence des spectateurs, donnait au jeu des comédiens de la vivacité, du naturel, et une variété telle qu'elle faisait de la pièce représentée une œuvre chaque fois modifiée et incessamment rajeunie; et les Italiens étaient si accoutumés à jouer ensemble, ils connaissaient mutuellement si bien leur tour d'esprit et leurs habitudes, que ces scènes ainsi improvisées donnaient l'impression d'un spectacle longuement concerté et souvent répété. Je me hâte de dire que cette improvisation n'était d'ailleurs pas complète, car Nicolo Barbieri avoue que la mémoire de tous ses camarades était, comme la sienne, « munie de sentences, de concetti, de déclarations d'amour, de reproches, de désespoirs et de délires », qu'ils plaçaient adroitement, comme les avocats antiques plaçaient leurs



lieux communs; et quelque lenteur d'imagination ou quelque hésitation risquait-elle de troubler la représentation, ils avaient recours, pour dissimuler leur embarras, à la mimique et aux lazzi. Tous étaient des mimes excellents. Gherardi nous apprend qu'en jouant *Colombine avocat pour et contre*, le célèbre Scaramouche « faisait pâmer de rire pendant un gros quart d'heure dans une scène d'épouvante où il ne proférait pas un seul mot ». Il était en outre, comme tous ses camarades, un gymnaste exercé, et, à quatre-vingt-trois ans, il donnait encore un soufflet avec le pied. C'était là un des lazzi ordinaires de la Comédie Italienne; Arlequin en avait d'autres, d'un effet toujours irrésistible, feignant tantôt de jeter des noyaux de cerises au visage de Scapin, et tantôt d'attraper au vol une mouche et de la croquer avec satisfaction. Pendant qu'ils occupaient le public de ces lazzi, les comédiens italiens avaient le temps de se retrouver, et la scène dialoguée, qui avait failli s'arrêter tout court, repartait ensuite d'un pas plus alerte et plus joyeux.

En 1570, Catherine de Médicis, la reine italienne, fit venir en France des comédiens de son pays. Mais le Parlement, défenseur déjà vigilant des intérêts des contribuables, les renvoya bientôt, sous couleur qu'ils prenaient cinq et six sols par personne, ce qui était « une espèce d'exaction sur le pauvre peuple », attendu qu'un arrêt de 1541 avait fixé à deux sols le prix des places au théâtre des comédiens royaux (1).

(1) M. Eugène Rigal, *op. cit.*, p. 156.

Six ans après, pour complaire à sa mère, Henri III appela la troupe célèbre des *Gelosi* (jaloux de plaire). Leur voyage fut une odyssée. Près de Lyon, les comédiens italiens tombèrent entre les mains des huguenots, qui les retinrent prisonniers. Francisquine et Marinette dans le camp austère des réformés! Il dut se jouer là des scènes piquantes, qui formeraient la matière d'un aimable livret d'opéra-comique. Henri III paya la rançon des Italiens, et leur succès à Paris, au mois de mai 1577, fut énorme, car, écrit L'Estoile dans son *Journal*, ils attirèrent à l'Hôtel de Bourbon un tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'avaient pas autant de monde tous ensemble quand ils prêchaient.

Il est juste de dire que les *Gelosi* avaient la prudence de ne prendre que quatre sols par personne, et que les spectateurs ne pouvaient vraiment pas se plaindre de n'en avoir point pour leur argent : on leur offrait deux grandes nouveautés, de la musique et une machinerie déjà très savante; dans une pièce à grand spectacle, *la Princesse qui a perdu l'esprit*, ne voyait-on pas sur la scène jusqu'à un combat naval? Ce qui doit rendre notre époque modeste, et lui prouver qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil, ni à la rampe, même à Paris. La langue dans laquelle se donnaient ces représentations n'était point alors pour en écarter le public; car, depuis les guerres d'Italie et le mariage de Catherine de Médicis, l'italien se parlait beaucoup en France, et bien des Parisiens étaient capables de

comprendre et de suivre une comédie italienne. Ceux à qui cette langue n'était pas familière pouvaient eux-mêmes s'intéresser à des pièces où la



Isabelle Andreini, de la troupe des *Gelosi*.

pantomime et les lazzi tenaient une très large place, et qui étaient aussi mouvementées que notre comédie française était raisonneuse (1). Enfin, tandis

(1) « Pour ce qu'ils sont fort gestueux, et qu'ils représentent beau-

que, chez les comédiens français, tous les rôles de jeunes premières et d'ingénues étaient encore tenus, comme en Angleterre, par des jouvenceaux (c'est aussi un acteur qui a joué jusqu'en 1629 les nourrices, et jusqu'en 1672 les personnages de femmes seront faits dans les ballets par des danseurs), il y avait des actrices dans la troupe italienne, et elles se déshabillaient souvent et beaucoup sur le théâtre; encore un effet qui, pour être apprécié d'un brave bourgeois du Marais, n'exigeait pas qu'il sût l'italien.

Mais les membres du Parlement étaient déjà au XVIe siècle d'une vertu austère et farouche; un certain nombre de conseillers, dit L'Estoile, « même des plus jeunes », se liguèrent contre la licence de la Comédie Italienne, qui n'enseignait que « paillardises et adultères », et servait d'école de débauche à la jeunesse parisienne « de tout sexe »; et, malgré le roi, les *Gelosi* durent quitter Paris. On les y revit bientôt.

En effet, l'italien ayant longtemps été la langue à la mode en France, où Marie de Médicis régna après Catherine de Médicis, et le cardinal Mazarin après elles, des troupes italiennes vinrent fréquemment au XVIIe siècle donner des représentations à Paris, comme elles allaient d'ailleurs à Munich, à Bruxelles et à Vienne, où elles n'avaient pas

coup de choses par l'action, ceux même qui n'entendent pas leur langage comprennent un peu le sujet de la pièce; tellement que c'est la raison pourquoi il y en a beaucoup à Paris qui y prennent plaisir. » (SOREL, *la Maison des jeux*, t. I, p. 438, cité par M. Eug. Rigal, *op. cit.*, p. 150.)

d'aussi bonnes raisons d'être bien accueillies. Les énumérer toutes serait ici sans intérêt; je me contenterai donc de citer celle de Nicolo Barbieri, dit Beltrame, qui a composé une sorte de traité sur la comédie, celle de Giovanni Battista Andreini, dit Lelio, qui, outre dix-huit comédies extrêmement obscènes, a écrit, sous le titre de *Il Theatro celeste*, vingt et un sonnets en l'honneur des comédiens qui ont reçu la palme du martyre, et enfin la troupe de Tiberio Fiorelli, si célèbre sous le nom de Scaramouche; malgré le succès avec lequel elle joua en 1644 un *Achille à Scyros*, où firent merveilles les ingénieuses machines inventées par ce Torelli qui montera en 1650 l'*Andromède* du grand Corneille, la troupe de Scaramouche ne s'établit d'une manière définitive à Paris qu'en 1660; elle y joua sur la scène du Palais-Royal alternativement avec la troupe de Molière, et reçut bientôt de la munificence bienveillante du roi une pension de 15.000 livres et la qualification de « comédiens du roi de la troupe italienne ».

La cause de l'intérêt que Louis XIV, le grand roi, le roi-soleil, témoigna toujours à Scaramouche, est inattendue et assez curieuse : un jour que le comédien était venu saluer au Palais-Royal la régente Anne d'Autriche, il avait trouvé le petit roi dans une violente colère. Il demanda la permission de le calmer, le prit sur son bras, et se mit à lui faire des grimaces si drôles, si drôles, que l'enfant roi s'apaisa, puis se tordit de rire, et finit par p... leurer sur la manche du comédien. C'est

pour dédommager Scaramouche de cet habit gâté que Louis XIV a comblé de faveurs durant un demi-siècle la Comédie Italienne.



Scaramouche, d'après une estampe du temps.

Elle le méritait d'ailleurs, et par la valeur de son répertoire, que Boileau, au témoignage de Gherardi, avait appelé « un grenier à sel », et par le talent de plusieurs des artistes qui interprétaient ce

répertoire : Bendinelli, qui faisait, sous le nom de Valerio, les premiers amoureux; Jean-Baptiste Constantini, dit Octave, qui lui succéda et qui était une sorte d'homme-orchestre, puisqu'il jouait de la flûte, du théorbe, du psaltérion, des cymbales, de la guitare, du hautbois et de l'orgue; son frère Angelo, qui a créé l'emploi de Mezzetin (1680), moitié valet et moitié aventurier; Évariste Gherardi, qui nous a rendu l'inappréciable service de nous conserver le répertoire des Italiens; Lolli, qui incarna longtemps le Docteur sous le nom de Gratian Baloardo, et qui se fit naturaliser Français, comme plusieurs de ses camarades, en 1683; Marc-Antoine Romagnesi, qui, sous le nom de Cinthio, joua les amoureux, puis les docteurs, parfois dans des pièces composées par lui; et Tortoriti, dit Pascariel, qui fit les capitans, avant de succéder à Scaramouche dans son emploi. Mais les deux étoiles de la troupe furent incontestablement Fiorelli et Dominique, Scaramouche et Arlequin.

La physionomie mobile du premier, qui avait renoncé à l'usage du masque, reproduisait, dans un personnage de poltron fanfaron, toutes les nuances du sentiment avec une vérité si admirable que Molière l'a pris pour modèle, lorsqu'il joua le Sganarelle du *Cocu imaginaire;* en sorte que, au bas du portrait de Scaramouche, on a pu écrire ces deux vers, qui en disent plus que tous les éloges :

Il fut le maître de Molière,
Et la nature fut le sien.

Quant à Dominique, c'était un homme grand et de figure spirituellement agréable, comme le montre son portrait peint par L. Ferdinand, et gravé par M. Habert. Ses bons mots étaient célèbres; et l'on nous saura gré d'en rapporter au moins un : il avait l'honneur d'assister debout dans la foule au repas du roi, et lorgnait amoureusement deux superbes perdreaux servis sur un plat d'or. Louis XIV était de bonne humeur : « Que l'on donne ce plat à Dominique, » dit-il. Aussitôt Dominique de s'écrier, feignant de se méprendre sur le sens des paroles royales : « Et les perdreaux aussi? — Et les perdreaux aussi! » répondit Louis XIV amusé. Un homme si fin et si malicieux, de corps si agile et si souple, ne pouvait longtemps se plaire à interpréter Arlequin, le lourdaud de Bergame. S'il a conservé au personnage son costume bariolé, formé de morceaux de drap rouge, bleu, jaune et vert, découpés en triangle, ses escarpins sans talons, son masque noir percé de deux petits trous pour les yeux, et sa voix de perroquet, Dominique a moralement transformé Arlequin, et, posant sur sa tête rasée un hardi petit chapeau, du niais gourmand il a fait un maître fourbe, impudent et cynique, se sauvant de l'odieux par l'exagération même de ses vices, parce qu'il sort du possible pour entrer dans l'irréel et nous emporte avec lui dans le libre domaine de la fantaisie. Cependant, comme la Comédie Italienne avait toujours besoin d'un valet ignorant, l'ancien Arlequin, abandonné par Dominique, retira son masque noir

et s'enfarina en Pierrot. La mort de Dominique, en 1688, fut un événement parisien, et la Comédie Italienne resta fermée près d'un mois en signe de deuil. Elle conservait du moins les deux filles de Dominique, qui avaient débuté le 11 octobre 1683, dans *Arlequin Protée*, avec le plus grand succès, l'aînée, Isabelle, dans les amoureuses, la seconde, Colombine, dans les soubrettes.



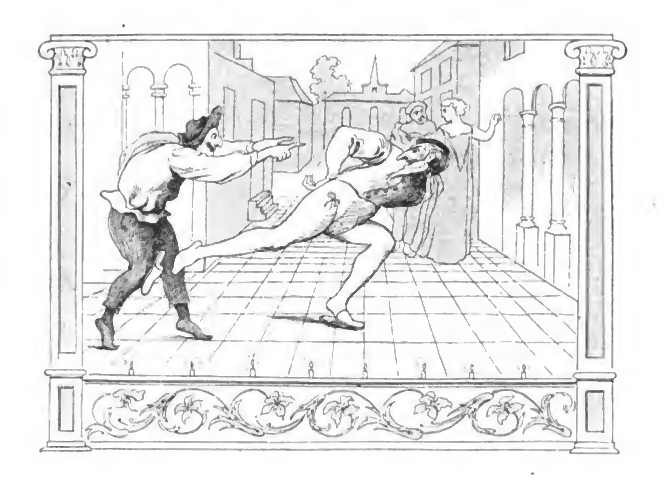
L'ancien Arlequin.

Dans le talent de Dominique la pantomime avait tenu une place considérable, parce que, l'Espagne nous ayant à son tour donné deux reines, Anne et Marie-Thérèse d'Autriche, l'espagnol était devenu la langue à la mode et l'italien se parlait beaucoup moins en France. Il y avait là un danger pour les comédiens italiens. Afin d'y parer, ils avaient engagé d'abord Arlequin et le Docteur à renoncer à leurs dialectes, devenus incompréhen-

sibles pour les spectateurs, et à parler la langue courante; puis, en 1668, ils avaient introduit dans *le Régal des dames* une scène et des chants français (1). Encouragés par le succès, ils continuèrent, et bientôt ce furent des pièces mi-parties d'italien et de français, le dialogue italien improvisé, le dialogue français appris, qu'ils jouèrent à l'Hôtel de Bourgogne, où ils étaient établis seuls depuis 1680, et où ils donnaient une représentation tous les jours, excepté le vendredi.

Cette concurrence finit par inquiéter les comédiens français, qui protestèrent. Louis XIV fit comparaître devant lui leur représentant, le célèbre Baron, et le représentant des Italiens, Dominique. Lorsque Baron eut exposé sa plainte, le roi invita Dominique-Arlequin à répondre : « Sire, quelle langue parlerai-je? — Parle comme tu voudras! — Il n'en faut pas davantage, dit Arlequin en s'inclinant : j'ai gagné ma cause. » Cet à-propos venait de sauver la Comédie Italienne, pour quelques années du moins.

(1) C'est là ce qui avait donné d'abord à Racine l'idée d'écrire pour eux ses *Plaideurs*.



II

LE RÉPERTOIRE DE LA COMÉDIE ITALIENNE AU XVIIe SIÈCLE. REGNARD. — DUFRESNY. — NOLANT DE FATOUVILLE.

La seconde époque de l'histoire de la Comédie Italienne commence ici. Elle va devenir une scène française de genre, jouant des comédies de mœurs satiriques, sous le titre de « comédies françaises accommodées au Théâtre Italien ». Son répertoire nous est connu : il se compose d'une quarantaine de comédies, jouées de 1682 à 1697, qui ont été recueillies en six volumes par l'acteur Gherardi.

Une douzaine d'auteurs, de valeur fort inégale,

et pour la plupart tombés dans un très juste oubli, ont contribué à former ce répertoire, si curieux à divers titres. Je me contenterai de nommer Mongin,



Portrait de l'acteur Évariste Gherardi.

Boisfranc, Brugière de Barante, bisaïeul de l'historien des ducs de Bourgogne, Gherardi lui-même, qui s'est montré si audacieux dans son *Retour de la Foire de Bezons,* Palaprat, qui a écrit seul pour

la Comédie Italienne des œuvres bien inférieures à celles qu'il a faites avec Brueys pour les comédiens français, et Losme de Monchesnay, dont Boileau aimait la conversation mordante et incisive, et qui nous a laissé un *Bolæana;* mais il en est trois autres qu'il faut tirer hors du pair.

C'est d'abord Regnard, ce Parisien né sous les piliers des Halles, qui, las de ses longs voyages, volontaires et involontaires, à travers le monde, pour se fixer a fait bâtir, et s'amuse maintenant à cultiver son jardin, faisant pousser l'oseille et la laitue, les artichauts et les champignons, sur l'emplacement même du boulevard actuel des Italiens. Il faut bien croire que l'air qu'on respire là a quelque chose de tout particulier, car il est très certain que Regnard, bien avant que le boulevard existât, avait déjà l'esprit boulevardier. Il éclate en effet partout, en fusées imprévues, cet esprit fantaisiste et primesautier, mais toujours simple, clair, juste, dans les petites pièces que le futur auteur du *Légataire universel* et des *Folies amoureuses* écrivait alors en se jouant pour la Comédie Italienne, dialogues pleins de malice et de vivacité, où il semble parfois que Regnard se soit grisé lui-même de sa propre gaieté, fraîche et piquante, pétillante et légère, comme la mousse de notre champagne.

Quelques-unes de ces comédies ont été composées en collaboration avec Dufresny, et les deux poètes étaient bien faits pour s'entendre par leur verve maligne, par leur passion pour le jeu, par leur goût pour les jardins. Seulement Regnard, fils de mar-

chands, sut garder jusque dans ses désordres le sens des affaires, et, riche jusqu'à sa dernière heure, il mourut d'indigestion dans son château princier; Dufresny était un incorrigible irrégulier; ce fut, un siècle et demi avant Murger, un véritable bohème; arrière-petit-fils du bon roi Henri IV, qui a, chacun le sait, mérité à plus d'un titre d'être appelé le père de son peuple, il gaspilla près d'un million, que voulurent donner Louis XIV et le régent à ce petit-cousin, et il se trouva si pauvre que, ne pouvant payer Angélique, sa blanchisseuse, il l'épousa. Le ménage fut-il heureux? j'en doute; mais les époux Dufresny ont eu du moins l'esprit de laver en famille leur linge sale. Disons à sa décharge que ce pauvre Dufresny n'eut jamais de chance : on lui a tout pris, ses inventions, ses idées, sa première femme. C'est lui qui, au lieu du parterre à la française, a imaginé les jardins capricieux et pittoresques, et pourtant on appelle les jardins à la Dufresny des jardins anglais; il écrit ses *Amusements sérieux et comiques,* et Montesquieu en tire ses *Lettres Persanes,* dont le succès fait oublier le livre original de Dufresny; il va soumettre à Regnard le plan de son *Chevalier joueur*, et l'indélicat Regnard se hâte d'écrire son *Joueur* et de le faire représenter avant la pièce de son ami; et voilà enfin que Dufresny surprend sa femme avec un étudiant en droit! Cette fois, le poète ne peut plus se contenir, et, voyant ce galant, jeune et beau, à côté de son épouse, laide et mûre, il lui dit amèrement et d'un ton de reproche : « Vous n'y étiez pourtant

pas obligé, vous, Monsieur! » Le mot est délicieux, et il y en a beaucoup de semblables dans les œuvres de ·Dufresny. Il y en aurait bien plus encore, si, dans les jours de détresse, Dufresny n'avait pas vendu à Regnard toute une provision de saillies bouffonnes, à une pistole la pièce.

Au contraire, il est impossible de moins ressembler à Regnard que le dernier des auteurs de la Comédie Italienne dont j'ai à parler, Nolant de Fatouville. Il est fort peu connu, parce qu'il n'a écrit que pour la Comédie Italienne, parce que nous n'avons pas de lui, par suite, une seule pièce complète, parce que, magistrat, il n'a signé aucune de ses comédies, dirigées presque toutes contre les magistrats, ses collègues, parce que, enfin, c'est un prosateur incorrect, pesant et sans grâce; mais ce pessimiste brutal est un observateur très pénétrant et un satirique de premier ordre. Il n'est pas une seule de ses seize pièces qui ne renferme plusieurs scènes vraiment remarquables, et quant à son *Banqueroutier*, en l'annonçant dix-huit mois avant de le jouer, les Italiens comprenaient bien qu'ils allaient donner, en même temps qu'une œuvre prodigieusement hardie, le chef-d'œuvre de leur répertoire. Par le choix de ses sujets volontairement pénibles et douloureux, par l'ironie chagrine de sa misanthropie, par la cruauté de certains mots, Nolant de Fatouville se distingue absolument et s'élève bien au-dessus des autres auteurs de la Comédie Italienne; et quand je veux d'après ses pièces me le représenter, je vois toujours se dessiner devant

mes yeux le visage hautain et le sourire amer de l'auteur des *Corbeaux* et de *la Parisienne*, le grand, mais peu populaire Henri Becque.

Composées par des écrivains si différents, toutes les pièces du répertoire de la Comédie Italienne ont pourtant plusieurs caractères communs.

D'abord, toutes ont été faites pour douze acteurs seulement, car un règlement établi par l'ordre de la Dauphine en 1684 porte que la troupe « demeurera toujours composée de douze acteurs et actrices, savoir : de deux femmes pour jouer les rôles sérieux, de deux autres femmes pour les comiques, de deux hommes pour jouer les rôles des amoureux, de deux autres pour jouer les comiques, de deux autres pour conduire l'intrigue, et de deux autres pour jouer les pères et les vieillards ». Ces acteurs gardent encore les noms traditionnels d'Isabelle, Eularia, Colombine et Marinette, Octave, Cinthio, Scaramouche, Arlequin, Mezzetin, Pascariel, Pantalon et le Docteur; mais ils n'ont guère conservé des types primitifs que le nom et le costume; ils jouent maintenant les rôles les plus divers, et font des personnages qui, en réalité, ne sont pas de leur emploi.

Ensuite l'italien continue à tenir une place, de plus en plus restreinte, il est vrai, mais enfin une place dans le dialogue. Tantôt ce sont des scènes entières qui sont encore improvisées en italien; tantôt les deux langues sont employées alternativement, comme dans *la Matrone d'Éphèse,* où Eularia, la matrone, parle toujours italien, tandis qu'Arlequin lui répond en français; tantôt enfin



Arlequin Mercure Galant.



mes y [illegible] deux langues, où l
l'aute [illegible] comprendre l'italien
mais [illegible] et d'Arlequin *Mer-*
Co [illegible] de voir Mercure
les pi [illegible] ait des ailes aux
ont p [illegible] répond : « Helas !
D'a [illegible] ne peuvent plus me
seule [illegible] *traïa, una ser-*
Dau [illegible] dessus, et me
toujo [illegible] *non fossi* tombé
voir [illegible] *Mercurio si saria*
de d [illegible] *la vostra aquila*
hom [illegible] et je m'en suis
autr [illegible] dont je suis
con [illegible]
pèr [illegible]
les [illegible] toutes les pièces
bin [illegible] est une très
Arl [illegible] ville ne craint
teu [illegible] matrone d'É-
mi [illegible] changée ! Vos
na [illegible] beau vermeil
qu [illegible] ment fouetté,
[illegible] ailes ne res-
pl [illegible] assez les
pl [illegible] dans *Isabelle*
er [illegible] beau Cinthio
ta [illegible] qui... que...
ti [illegible] sur cette idée
E [illegible] peu virginale.
q [illegible] que. con-
[illegible] où les

hommes ne sont pas admis, c'étaient là des spectacles pour hommes seuls; comme les Romaines n'assistaient pas à la représentation des comédies de Plaute, de même les Parisiennes n'assistaient pas aux représentations de la Comédie Italienne. Il faudra, pour les y amener, l'étourdissant succès d'*Arlequin empereur dans la lune*. Toutes s'exposeront à entendre publiquement des plaisanteries un peu libres, pour voir la scène finale, où Arlequin raconte ce qui se passe dans son empire lunaire : « L'intérêt et l'ambition y gouvernent les hommes; la plus grande vertu est d'avoir beaucoup de bien; depuis plus de soixante-dix ans on travaille après un dictionnaire, qui ne



Arlequin empereur dans la lune, d'après une gravure du temps.

sera pas achevé de deux siècles; les médecins tuent le pauvre monde; les juges se laissent corrompre; les dames sont dépensières et coquettes; les maris sont commodes. » Et, à chacun de ces détails, le Docteur, Isabelle, Eularia, Colombine et Scaramouche lèvent les bras au ciel, et s'écrient en chœur : « C'est tout comme ici! »

Malgré ces caractères communs que j'ai signalés, les pièces jouées par les comédiens italiens se peuvent diviser en deux groupes : d'une part, de pures bouffonneries, qui ne valent que par leur gaieté; d'autre part, des œuvres qui ont l'ambition de justifier la fameuse devise de Santeul, inscrite sur la toile du théâtre : *Castigat ridendo mores*, et qui font la satire des mœurs de l'époque.

Chacun de ces groupes se subdivise lui-même en deux. Les bouffonneries sont en effet de deux sortes : des parodies ou des farces de tréteaux.

Les Italiens se plaisent à donner des parodies, assez pauvres, au reste, et parfois d'un ton ignoble, des grandes œuvres jouées par la troupe française rivale : *la Toison d'or, le Cid, Bérénice*. On sait le chagrin, quelque peu puéril, qu'éprouva Racine à entendre rimer avec « Bérénice » un mot très court, qui n'a jamais été du style tragique à la vérité, mais qu'il s'était pourtant lui-même permis à la fin de ses *Plaideurs*, dans la scène des petits chiens; et voici, d'autre part, comment Jason raconte à la reine la victoire navale due à son bras dragonicide, taureaunicide, gendarmicide : « Le grand amiral tenait bon; mais par bonheur un bœuf de ma suite,

qui était sur mon vaisseau pour ma provision, effarouché du bruit du canon, donna un coup de corne dans le ventre du grand amiral, qui lui fit sortir les tripes. Ma cuisinière, habile, sans perdre de temps, les prit, et en fit un boudin, que je vous apporte, Madame, *per marca della mia victoria.* » Les Italiens ne traitaient pas avec plus de respect les héros mythologiques et les dieux de l'Olympe que les personnages de Corneille et de Racine. Chez eux les héros se chantent pouilles comme des crocheteurs; et quant aux dieux, Saturne envoie Mercure lui acheter, rue de la Huchette, du sirop de capillaires pour son rhume, Bacchus lui demande une soupe à l'oignon pour se dégriser, et Jupiter, s'étant métamorphosé en taureau pour enlever Europe, voit tous les bouchers se jeter sur lui et se disputer l'honneur d'en faire un bœuf à la mode. Certaines pièces à grand spectacle, *Ulysse et Circé* par exemple, ou *Phaéton*, sont tout à fait dans le goût de certaines grandes opérettes modernes, comme *la Belle Hélène* et *Orphée aux enfers;* il y manque malheureusement la finesse charmante de Meilhac et d'Halévy.

C'est aussi à nos opérettes actuelles que font songer certaines farces de tréteaux de la Comédie Italienne.

C'est même tout à fait une opérette à travestissements que *Colombine avocat pour et contre,* par Nolant de Fatouville; et c'est à Babel certainement que nous transporte cette comédie, car on y parle toutes les langues. Abandonnée par Arlequin pour

la riche Isabelle, Colombine paraît devant lui successivement en Espagnole, en fille de chambre, en Gasconne, en Moresque, en docteur; parlant tour à tour français, latin, espagnol, provençal, et même cette langue franque employée par Molière dans *le Bourgeois gentilhomme*, elle amène le parjure à déclarer qu'il veut épouser Isabelle, et aussitôt elle se fait reconnaître, en lui jetant une phrase italienne, qui revient comme un refrain : *Perfido, traditore, m'avrai negli occhi, se non m'hai nel core* (1).



Arlequin travesti en Diane.

Mais le travestissement auquel se complaisent

(1) « Perfide, traître, tu m'auras devant les yeux, si tu ne m'as pas dans le cœur. »

surtout les Italiens, c'est celui de Scaramouche en femme grosse, du petit Mezzetin en dame de qualité, d'Arlequin en déesse ou en demoiselle légère.

A la brune, Mezzetin est accosté par une jeune évaporée, qui lui demande le chemin de la place de Grève, où se faisaient alors les exécutions capitales; et Mezzetin, s'inclinant respectueusement : « Vous n'avez qu'à continuer comme vous avez commencé, Mademoiselle, et vous êtes sûre d'y arriver. — Insolent! » répond la belle, qui n'est autre qu'Arlequin, et la conversation naturellement se termine en pugilat, comme la scène d'*Arlequin empereur dans la lune*, où Pierrot, travesti en femme du Docteur, reconnaît dans Arlequin, déguisé en femme de chambre qui vient s'offrir à son service, « une coureuse, qui se promène tous les jours avec trente soldats devant le cheval de bronze (1) ».

Arlequin lingère du Palais nous montre la boutique d'un limonadier (2) contiguë à celle de « la belle Angélique », une aimable lingère, qui vend du point d'Angleterre fait à Paris, et qui « fournit des layettes pour tous les enfants des eunuques du grand sérail ». Arlequin, habillé d'un côté en homme et de l'autre en femme, passe si rapidement, en se retournant, d'une boutique à l'autre, qu'il semble à Pascariel deux personnages distincts; et, à la fin de

(1) La statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf, rendez-vous de tous les filous et de toutes les drôlesses.

(2) Dans les entr'actes de la Comédie Italienne, un limonadier venait sur l'amphithéâtre crier : « De la limonade, Messieurs; des biscuits, des macarons! » (Nolant de Fatouville, *le Banqueroutier*.)

la scène, il tourne sur lui-même avec une volubilité telle, en faisant des gestes de menaces, que ce grand naïf de Pascariel croit voir les deux voisins se battre, prétend les séparer, et reçoit tous les coups portés par la demi-lingère du demi-limonadier, et par le demi-limonadier à la demi-lingère. Quelques instants après, le même Arlequin, travesti cette fois en nourrice très ostensiblement entière, vient présenter à Pascariel un poupon, qu'il veut le forcer à reconnaître pour son fils : « Père barbare! Désavouer un enfant qui t'aime dès le berceau! Le pauvre petit! Du plus loin qu'il voit un âne, un cochon, un bœuf, il court le flatter, croyant caresser son papa mignon!



Arlequin lingère au Palais, d'après une estampe du temps.

Dès l'âge de deux mois, il avait toutes tes inclinations : il n'avait jamais de repos que ses petites menottes ne fussent pleines de cartes; il ne voulait que des pipes pour hochet; et il ne téterait jamais, si je n'avais frotté mes mamelles de vin. » Sur ce, Pascariel furieux lui allonge un vigoureux coup de pied au bas des reins, et la virile nourrice hurle : « Ha! je suis morte! Un coup de pied dans le ventre! Je suis grosse de quatorze mois! »

Mais ces travestissements, pour plaisants qu'ils soient, et ces bouffonneries, qui tordraient encore d'un rire incoercible le parterre et le poulailler, ne constituent pas l'originalité de la Comédie Italienne; on en trouverait d'analogues dans nos vieilles farces gauloises. Ce qui fait le prix du répertoire des Italiens, ce qui lui donne sa réelle et rare valeur, et ce qui le rend aujourd'hui si curieux pour nous, ce sont les comédies satiriques, presque toutes d'une observation très fine, très aiguë, souvent cruelle.

Tandis que Molière, abandonnant ses premiers modèles, avait conçu et magistralement traité la grande comédie de caractère, tandis que Marivaux, étudiant à la loupe le cœur de l'homme, y surprendra subtilement la naissance des sentiments les plus ténus et en notera minutieusement les développements d'abord presque insensibles, les auteurs qui, à la fin du XVII[e] siècle, travaillent pour les Italiens, fidèles au genre adopté par eux, se cantonnent dans la comédie de mœurs, et l'exploitent largement. S'adressant à un public populaire, ce sont de pré-

férence les mauvaises mœurs de la petite bourgeoisie et du peuple qu'ils lui présentent, et ils cherchent moins à en montrer les causes cachées ou bien à en poursuivre la réformation qu'à en peindre avec une spirituelle gaieté les manifestations extérieures. Ce qu'avaient fait dans le roman Sorel avec son *Francion*, Scarron avec son *Roman comique*, Furetière avec son *Roman bourgeois*, ils le font après et d'après eux au théâtre; écrivains réalistes, prétendant réagir contre l'idéalisme exagéré d'Honoré d'Urfé et de Madeleine de Scudéry, Sorel, Scarron, Furetière avaient adroitement pris, comme nous dirions aujourd'hui, des instantanés de la vie ordinaire dans les classes moyennes de la société, et leurs riches et piquants albums faisaient défiler sous les yeux le pédant ridicule, l'homme de lettres flagorneur et vaniteux, le vieux cabotin sans talent, qui en veut à toute l'humanité de n'avoir pas compris son génie, le provincial qui singe les airs de Paris, le bourgeois fat et quinteux, la vieille bourgeoise acariâtre, la jeune bourgeoise coquette, et enfin tout ce vilain monde enjuponné de noir, qui s'embusque pour détrousser les plaideurs dans les détours obscurs de l'antre de la chicane, si pompeusement nommé le Palais de Thémis. Ce sont tous ces types, amusants et variés, que nous allons retrouver sur les planches de la Comédie Italienne, chacun avec sa physionomie caractéristique et son langage propre, avec les attitudes, les gestes, les tics particuliers, que donne inévitablement l'habitude d'une profession, et qu'excellaient à reproduire Dominique,

Scaramouche et tous les Italiens, passés maîtres dans l'art de la mimique. Le répertoire des Italiens forme ainsi, dans un cadre bizarre, comme celui d'*Arlequin-Protée*, ou élégant, comme celui des *Filles errantes*, toute une série de tableaux de genre, pleins de vérité et de naturel, de franchise et de brutalité, qui rappellent certaines kermesses, hautes en couleur et grouillantes de vie, peintes par Téniers ou par ses disciples, mieux encore certaines descriptions, si pittoresques, parce que si exactes, des rues de Paris ou du Palais de Justice et de la Sainte-Chapelle, qu'a faites en ses bons jours le réaliste et nullement sentimental Boileau, qui aimait tant la Comédie Italienne, et que les Italiens ont cherché toutes les occasions de louer. La res-



Arlequin-Protée.

semblance en effet est singulière. Je ne veux pas m'attarder à relever ici certains traits identiques dans la Comédie Italienne et dans le *Dialogue des héros de roman* de Boileau, que les Italiens les aient pris dans le *Dialogue* composé dès 1664, ou que Boileau les ait au contraire pris aux Italiens avant d'imprimer son *Dialogue* en 1710; mais l'esprit est sensiblement le même dans une partie, la meilleure peut-être, de l'œuvre de Boileau et dans tout le répertoire du Théâtre Italien; de sorte que je ne m'avance pas trop en disant que le répertoire de la Comédie Italienne au XVII[e] siècle, c'est, mises en dialogue et avec le sentiment de l'art en moins, une partie du *Lutrin* et une bonne moitié des *Satires* de Boileau, notamment celle sur *les Femmes* et celle sur *les Embarras de Paris*.

Écoutez plutôt comment un bailli du Maine raconte dans *la Coquette*, par la plume de Regnard, son arrivée dans Paris, la grand'ville : « A peine suis-je entré qu'on fait derrière mon cheval l'opération à ma valise; on en tire les hardes et on la fait accoucher avant terme. En descendant à l'hôtellerie, on m'escamote ma casaque; je fais deux pas dans la rue, un fiacre me couvre de boue depuis les pieds jusqu'à la tête; un porteur de chaise me donne d'un de ses bâtons dans le dos; il vient un homme me saluer, je lui ôte mon chapeau, un coquin par derrière m'arrache ma perruque; et, pour comble de friponnerie, on me veut faire payer l'entrée à la porte, comme bête à cornes. » Et le pauvre homme est tout assourdi et étourdi par les

cris divers de la rue parisienne. C'est, à l'aube du jour, le brandevinier : « *Aqua vita, aqua vita,* eau-de-vie, brandevin, et la dragée au bout! Qui est-ce qui veut boire? Brandevin (1)! » Et, pour combattre l'humidité malsaine du brouillard matinal, les ouvriers, qui se rendent à leur travail, achètent pour un sou de brandevin. Mais le jour grandit, le soleil monte, et voici le crieur d'almanachs : « Almanach nouveau de Milan, commandé par l'armée du grand Kan de Tartarie; satire nouvelle contre les femmes; chanson plaisante et récréative d'un homme qui a été pendu tout vif en la place de Grève; nouvelle composition pour ôter les taches d'huile, les taches de cambouis, les taches de graisse (2), etc., etc. »; voici Jeanneton, la petite bouquetière, gentiment mise en scène par Mongin (3) : « Des fleurs, des bouquets, Mesdames!

A moi, femmes et fillettes;
Prenez mes bouquets;
Ces fleurs cachent des fleurettes,
Et ces bouquets aux poulettes
Portent souvent des poulets (4) »;

voici le montreur de curiosités : « Qui veut voir les jardins de Sémiramis, la garde-robe de Cléopâtre, le Phare de Rhodes, le Moulin de Javelle, la lanterne de Diogène, le trésor du grand sophi de Perse, le sérail du grand Mahomet, le port de Marseille, où sont toutes les galères et les forçats en-

(1) *Phaéton.*
(2) *La Thèse des dames.*
(3) *Les Promenades de Paris.*
(4) Billets doux, pliés en ailes de poulet.



chaînés, la cuisine de Sardanapale, etc., etc. (1) »; voici, au coin d'une rue, un chanteur, qui, monté sur une escabelle, tenant d'une main un violon, et de l'autre quelques petits livres reliés en papier bleu, chante d'une voix enrouée une chanson populaire de Palaprat sur la prise de Namur, laquelle ne vaut pas mieux que l'ode héroïque de Boileau; cependant que, deux carrosses se rencontrant dans la rue trop étroite et ne voulant reculer ni l'un ni l'autre, les cris, les injures, les coups pleuvent et pleuvent encore jusqu'à l'arrivée des archers, Rapinière, Furet, Grippetout, ces braves sergents de ville, que nous appelons aujourd'hui solennellement des « gardiens de la paix », et que la familiarité populaire



Arlequin Chevalier du Soleil.

(1) *La Fille de bon sens.*

appelait alors plus simplement des « pousse-culs » ; ils séparent à grand'peine les combattants, font circuler tout le monde, et, comme la nuit est venue pendant la bataille, voici que se répandent par la ville, une lanterne à la main, des garçons pâtissiers, qui crient leurs oublies, et qui sonnent ainsi le couvre-feu de la journée parisienne, dont les brandeviniers avaient battu la diane.

La cohue et le tapage sont bien autres, si l'on se dirige vers la Foire Saint-Germain, qui se tient annuellement sur les terres de l'abbaye de Saint-Germain des Prés depuis le XIIe siècle. Voilà cent ans que le Chapitre a autorisé à y stationner et à s'y montrer des joueurs de marionnettes, des danseurs de corde et des comédiens ; et pendant toute la durée de la Foire, devant Brioché, qui agite un tambour de basque et fait sauter son singe Fagotin pour attirer le public à ses marionnettes ; devant les flûtes, les flageolets, les cornets, les hautbois et les musettes, qui se démènent et s'essoufflent à la porte du Jeu de Paume des frères Alard ; devant les boutiques de *la Bouche de la Vérité*, du *Cadran du Zodiaque*, du *Sérail de l'Empereur du Cap Vert*, et des *Momies d'Égypte ;* devant la table où de très civils bonneteurs invitent les curieux à jouer avec des dés, qui — l'eussiez-vous cru ? — sont pipés ; devant les loges où les marchands offrent à grands cris des robes de chambre de Marseille, des chemises de toile de Hollande, des bonnets à la Siamoise, de la faïence à bon marché, de la limonade, « toutes sortes de vin d'Italie, de la



verdée, du Grec, de la Malvoisie », des citrons confits, du fromage de Milan, des ratons à la crème, « des ratons tout chauds, à deux liards, à deux liards », passe, repasse, s'arrête, rit, échange des plaisanteries salées ou de ces œillades dessalées, « qui parlent sans parler », comme disait avec indignation Bourdaloue, toute une foule bruyante et bigarrée, heureuse de voir et d'être vue : jeunes laquais brutaux et pris de vin, toujours prêts à bousculer et à rudoyer les gens, et anciens laquais devenus maltôtiers, comme l'Alidor de Boileau, qui sont venus dans le carrosse derrière lequel ils montaient jadis (1), et dont les bijoux attirent l'œil émerillonné des grisettes; freluquets de pages en humeur de folâtrer, et graves marguilliers tout empesés dans leur dignité; riches marchands à la face rubiconde et à la panse ballottante, et marquis évaltonnés, qui, la perruque de côté, une mouche assassine en haut de la joue, ne s'interrompent de battre la mesure d'un rigodon ou de fredonner une courante que pour jurer et se barbouiller le nez de tabac; gens d'épée, congestionnés par un copieux dîner, la bouche gonflée de tabac en mâchicatoire, frisant toujours du doigt une moustache conquérante et cherchant du regard dans la foule, comme le Porthos des *Trois Mousquetaires*, quelque

(1) D'où ce dialogue piquant dans *le Banqueroutier;* Persillet s'étonne de voir maître La Ressource faire de grandes civilités et d'humbles saluts à l'un de ses serviteurs : « Ce n'est qu'un laquais. — C'est pour cela, répond l'avisé notaire, que je prends mes mesures de loin. On ne sait pas ce que ces messieurs-là peuvent devenir un jour. »

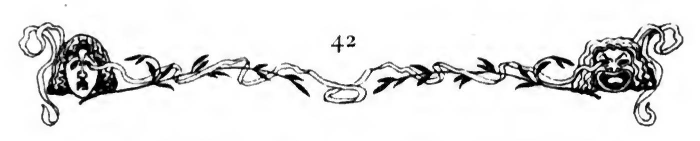


femme de procureur, vieille d'années, mais jeune de cœur, dont les pierreries paieront leurs dettes; et jeunes abbés, pétris d'ambre et de musc, légèrement fardés, grands rieurs, qui, sachant qu'on ne parvient à rien « sans l'estime et l'approbation » des dames, sont vraiment « les dragons noirs de la galanterie », et ont amené à la Foire, dans des fiacres ou dans ces carrosses que les grands seigneurs abandonnent un jour par semaine à leur cocher pour ses gages impayés, toute une bande de jolies femmes, très parées, qui caquettent et qui pépient bruyamment.

A la vue de cette « volière », un Siamois, que la curiosité a conduit là, s'écrie : « Oh! la charmante espèce d'oiseaux! » Mais Dufresny, qui l'accompagne, lui enlève ses illusions, et lui explique comment, si « la plupart des femmes sont des paons dans les promenades », elles sont « des pies-grièches dans la vie domestique (1) ».

Il ajoute, ce qui est pour consoler sans doute le Siamois en voyage, qu'elles roucoulent comme des colombes dans un tête-à-tête fortuit et sans lendemain. Et en effet, voici que le jour baisse, et de nombreux couples, tendrement enlacés, s'enfoncent sous l'ombre propice des acacias et des marronniers. Ayons l'indiscrétion de les suivre, et cherchons, d'après son langage, à deviner la profession de chacun des galants.

(1) *Les Amusements sérieux et comiques.*



PREMIER GALANT (1).

« Oui, Mademoiselle, je ne pensais qu'en bécarre, avant que votre aimable présence eût noté mon cœur d'une double croche amoureuse. Mais, depuis que vous m'avez fait détonner de mon indifférence, je ne pense et je n'agis plus qu'en bémol. »

Nous n'avons aucun mérite à reconnaître M. de la Gamme, le petit musicien.

SECOND GALANT (2).

« Mademoiselle, quand on chasse une jolie bête comme vous, on n'a pas besoin de chiens pour découvrir où vous êtes ; il est aisé de vous suivre à la piste, et le fumet de vos appas porte au nez de plus de cinq cents pas à la ronde. »

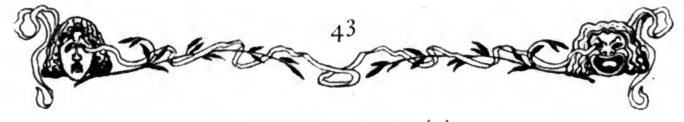
Oh ! celui-là, s'il flaire, il fleure ; c'est ce grand flandrin de baron de la Dindonnière, un Nemrod campagnard, qui couche avec sa meute.

TROISIÈME GALANT (3).

« Vous avez en moi, Mademoiselle, le mignon des Muses, le favori de la Grammaire, le rival d'Aristote, l'épitomé, l'encyclopédie, le microcosme de toutes les sciences. »

Comment, à votre âge, savant docteur de l'Université !

(1) *Les Originaux.*
(2) *Les Chinois.*
(3) *Clombine avocat pour et contre.*



QUATRIEME GALANT (1).

« Ne soyez point surprise, Mademoiselle, de voir un amant démantelé. La mousqueterie de vos yeux estropie les libertés les plus libres. »

Salut, mon capitaine!

CINQUIÈME GALANT (2).

« En cas de rendez-vous auprès des dames, je ne me laisse jamais contumacer, et je me rends bien vite à l'ajournement personnel. »

Prenez garde au serein, Monsieur le conseiller Nigaudin!

SIXIÈME GALANT (3).

« Adieu, catholicon de mon âme. Adieu, doux antimoine de mes inquiétudes. Adieu, cher lénitif de mes pensées. »

Bonsoir, Monsieur Visautrou l'apothicaire, « le premier homme du monde pour mettre un lavement en place! »

Que mes lectrices, si j'en ai, me le pardonnent; mais je suis bien obligé de leur dire que les écrivains qui ont fourni aux Italiens leur répertoire, étaient aussi peu galants et aussi peu bienveillants pour le beau sexe que Boileau, lequel ne l'était pas du tout, comme chacun sait; et Regnard est leur porte-voix à tous, lorsqu'il dit dans *le Divorce :* « Aristote avait bien raison de s'écrier, en

(1) *Les Chinois.*
(2) *La Coquette.*
(3) *Arlequin empereur dans la lune.*



voyant trois ou quatre femmes pendues à un arbre : « Que les hommes seraient heureux, si tous les arbres portaient de semblables fruits ! »

Ils attaquent, à l'occasion, les rares précieuses qui ont survécu aux coups à elles portés par Molière, et ils nous font rire aux dépens de ces pecques ridicules, qui gémissent d'être nées d'un père dont « l'esprit est furieusement enfoncé dans la plus épaisse rouille du comptoir » (1), qui parlent par signes à leurs gens pour ne pas se « souiller par leur entretien », qui n'acceptent que des hommages « passés par le tamis des Muses », la prose étant « l'excrément de l'esprit », qui, avec Armande, abhorrent « le mariage comme un monstre » (2) et prétendent n'avoir jamais d'autre mari qu'Horace, Virgile et surtout « le bonhomme Homère » (3), ou qui soutiennent « les anciens envers et contre tous », et, comme la savante M[me] Pindaret (lisons la docte M[me] Dacier), exigent que leur servante date sa dépense par ides et par calendes, sont stupéfaites qu'une femme puisse ignorer dans quelle olympiade mourut Épaminondas, et se font escorter dans leurs visites d'un *Juvénal* in-4° pour l'ouvrir dès que la conversation leur paraît tomber en des minuties indignes d'elles ; mais c'est la coquette que la Comédie Italienne attaque sans trêve, attaque avec acharnement, comme Molière ; et de la Parisienne à la fin

(1) *La Cause des femmes.*
(2) *Mezzetin grand sophi de Perse,* et *la Fille savante.*
(3) *La Baguette de Vulcain.*

du XVIIe siècle, de la Parisienne, qui « va le lundi à Vincennes, le mardi à l'Opéra, le mercredi aux Italiens, court le bal le jeudi, va le vendredi à la Comédie Française, fait des visites le samedi, et le dimanche donne à jouer chez elle depuis le matin jusqu'au soir (1) », le répertoire des Italiens nous trace un portrait, qui n'est pas beaucoup plus flatteur que celui, peint par Henri Becque, de la Parisienne moderne.

La grosse affaire est d'accrocher un mari. Pour cela, il faut se faire voir. Les élégantes vont donc se promener aux Tuileries, ayant « au lieu de cravates des steinkerques, et le poignard au bout (2) », comme les hommes, et faisant porter la queue de leur robe par un petit More, qui a l'ordre de laisser voir le gras de leurs jambes ; là, dans la grande allée, dite « allée des boute-en-train », elles parlent des heures, sans rien dire, pour sembler spirituelles, elles rient sans sujet pour montrer leurs dents, vraies ou fausses, elles se redressent à tout moment pour étaler leur gorge, naturelle ou à ressort (3), elles ouvrent les yeux pour les agrandir, elles se mordent les lèvres pour les rougir, elles badinent, elles gesticulent, elles minaudent. Quand vient la canicule (La Bruyère est ici d'accord avec les Italiens), elles dirigent leur promenade du côté des bains de la Porte Saint-Bernard : n'est-ce pas là,

(1) *La Femme vengée.*
(2) *Les Bains de la Porte Saint-Bernard.*
(3) Une gorge à ressort, nous dit Dufresny dans *les Mal assortis*, ce sont deux vessies de cochon couvertes de satin.

dit Colombine, « que se tient le marché aux maris, comme celui aux chevaux se tient de l'autre côté » ? Durant toute la saison des bains, qu'un certain almanach nomme « la culaison (1) », elles prennent le frais sur le bord de la rivière, regardant, en apparence, du côté des champs, mais, en réalité, par la petite lorgnette dissimulée dans leur éventail, observant les baigneurs, et examinant par lequel elles vont se faire conduire en bateau à quelque guinguette mal famée, à *l'Épée royale*, ou au *Port à l'Anglais*. Enfin, à force de pratiquer son manège provocant et savant, de marcher sur le pied à l'un, de tendre la main à l'autre, de glisser un billet à un troisième, la coquette, « le demi-castor ou la demi-fille », comme disait Regnard (2), la demi-vierge, comme nous disons aujourd'hui, — ce qui prouve une fois de plus que nous n'avons pas inventé grand'chose, — a fini par faire tomber dans sa toile quelque bête : elle est demandée en mariage. La voilà devenue femme.

Tant pis pour l'imbécile qui l'a épousée! Dufresny, homme d'expérience, lui avait pourtant soumis « *les Agréments et les Chagrins du mariage*, en trois tomes; le chapitre des *Agréments* contient la première page du premier feuillet du premier tome, et le chapitre des *Chagrins* contient tout le reste (3) ». S'il a compté sur la dot de sa femm

(1) *Menagiana*, 1694, 2e éd., p. 386.

(2) *La Foire Saint-Germain*.

(3) *L'Opéra de campagne*. — Là, d'ailleurs, Dufresny a exagéré : le mari a encore un bon moment, celui où il perd sa femme; témoin le joyeux *carillon* que Dufresny lui-même a composé sur la mort

pour remettre à flot ses affaires, l'époux est très promptement déçu; car Madame la dépense aussitôt tout entière pour son usage personnel : « Devant qu'une fille de Paris soit équipée de meubles, d'habits, de carrosse et de pierreries, trente mille écus ne vont pas bien loin (1). » Dans cette maison, si richement parée par sa femme, le pauvre mari est considéré comme s'il n'était point. Le laquais dresse-t-il le couvert : « Vous savez bien, lui dit sa maîtresse, que Monsieur ne mange point à table quand il y a compagnie (2). » Et ainsi de tout.

Madame ne se lève qu'à midi. Elle dépouille les parchemins gras dans lesquels elle s'est fait coudre pour la nuit depuis la tête jusqu'aux pieds, et prend un bain de lait (3); puis elle se met à sa toilette et y reste trois heures. C'est un valet de chambre qui la lace, car un poignet viril est nécessaire pour cette rude opération, et notre homme a ordre de serrer tant qu'il peut; c'est lui qui échafaude sur sa tête les principales pièces dont se compose la « palissade » qui lui sert de coiffure; c'est encore lui qui épile les bras de Madame, et qui passe délicatement sur ses mains et sur sa gorge une pommade faite avec des pieds de moutons et des coquilles d'œufs pilées menu pour donner à la peau la transparence nacrée de la perle (4); lui

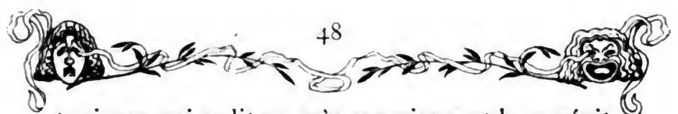
de sa première épouse, celle qui avait attiré ses reproches sanglants à l'étudiant en droit.

(1) *Isabelle médecin.*

(2) *Le Divorce.*

(3) *Les Aventures des Champs-Elysées.*

(4) La recette n'en est point perdue.



toujours qui polit au grès son visage et le recrépit avec un certain fard à l'épreuve du soleil, de la

Francisquine, d'après une estampe du temps.

pluie et même des gros baisers appliqués par des Flamands; lui enfin qui, avant de se retirer, pour achever son œuvre, pose adroitement quelques

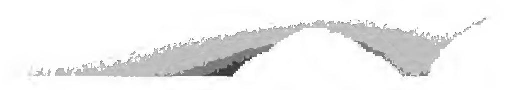
mouches aux bons endroits. Mais, comme la nature est encore supérieure à tous les artifices, et comme rien n'entretient mieux la fraîcheur du teint que d'avoir les entrailles libres, Madame fait venir fréquemment un apothicaire pour lui « seringuer de la beauté (1) ». Elle n'aime pas les couturières, qui sont curieuses, moqueuses, malhonnêtes, et qui ne craignent pas de répondre à une femme se plaignant que son manteau monte bien haut, car on ne voit pas sa gorge : « Ce n'est peut-être pas la faute du manteau, Madame »; ces espèces-là poussent d'ailleurs parfois l'impertinence jusqu'à être très jolies; aussi sera-ce M. Discret, tailleur pour dames, qui lui fera et viendra lui essayer ses habits. Le grand couturier non plus n'est pas une invention du XIXe siècle.

Sa toilette achevée, Madame monte dans son carrosse, et va, suivant le jour, à la Comédie, à l'Opéra, ou à la promenade sous les ombrages du Cours ou dans le bois de Boulogne. Après avoir soupé chez quelque ami choisi, elle court les brelans ou les bals, et ne rentre chez elle qu'à quatre ou cinq heures après minuit. Elle occupe un appartement séparé de celui de son mari, ce qui fait qu'un pauvre diable d'homme, si ses affaires l'obligent à sortir de bonne heure, peut demeurer quelquefois six semaines sans rencontrer sa femme

(1) Je tiens de la plus illustre parmi les correspondantes de Sainte-Beuve que le célèbre critique en faisait autant le jour où il devait poser devant un peintre. Il est vrai que la beauté était ce qui manquait le plus à Sainte-Beuve.

dans sa maison. Et un beau jour il reçoit d'elle une invitation à souper au cabaret; c'est la nouvelle mode, et Madame emmène quelquefois son époux manger une fricassée chez Lamy, ou bien à Boulogne, aux *Pèlerins* ou au *Grand Turc,* pour se dispenser d'avoir à l'emmener ailleurs, au *Moulin de Javelle,* par exemple, où elle va prendre le frais dans une chambre bien close avec la vieille marquise de la Fredindaillerie toujours suivie de petits jeunes gens, qui apprécient les trésors de son cœur et de ses coffres. Là, elles boivent à elles deux douze bouteilles de champagne, comme des Moscovites, flûtent le ratafia, l'eau clairette, la fenouillette et le café, comme de jeunes officiers, prennent du tabac en poudre comme des Espagnols, et les mauvaises langues prétendent même qu'elles fument comme des Suisses.

Quand elle a gaspillé, après sa dot, la meilleure partie du bien de son mari, Madame le vole, engage ses pierreries à son insu et vend sans son consentement sa vaisselle d'argent et sa galerie de tableaux; puis elle essaie de se rattraper par la bassette et par le lansquenet, et donne à jouer chez elle, malgré l'amende de mille écus infligée à ceux qui jouent à ces jeux-là : que lui importe? C'est son mari qui la paiera; bien plus, au besoin, elle ira se dénoncer elle-même, pour recevoir, comme dénonciatrice, le tiers de l'amende payée par son époux. Elle n'a que des profits à tirer du jeu, d'ailleurs; car elle joue toujours de moitié avec quelque ami : si elle perd, il paie pour elle; et si elle gagne, elle



empoche tout. Nul n'y trouve à redire : n'est-ce pas « une loi reçue dans les ruelles qu'une femme peut prendre à toutes mains sans conséquence »? Aussi, à côté de menus « insectes de la galanterie (1) », chicaneaux qui lui content fleurettes, blondins frisés qui lui tiennent son parasol, et petits abbés qui lui ramassent son éventail, à côté du joli officier qui veut bien lui accorder un septième de son cœur (2), Madame a généralement en réserve, pour faire aller la maison, quelqu'un de ces gros financiers qui « croiraient traiter une femme de qualité en grisette, s'ils ne lui offraient que mille louis d'or (3) ». Au reste, bien qu'elle soit « entêtée des modes nouvelles », sa toilette lui coûte peu maintenant; car elle a appris tout ce que, avec quelques mots aimables, trois ou quatre coups d'œil pleins de promesses et des manières engageantes, une femme adroite peut tirer des jeunes garçons marchands de la rue aux Fers et de la rue Saint-Honoré, aux mains si blanches et aux regards si languissants; elle sait comment de ces « beaux mignons de comptoirs », de ces « marquis de boutique », de ces « héros de magasin », on obtient à crédit ou même gratuitement de riches étoffes et des habits précieux (4).

Comme il est déjà loin le temps où Molière écrivait son *Cocu imaginaire!* Dans le nouveau *Dic-*

(1) *Le Phénix.*
(2) *Arlequin misanthrope.*
(3) *Le Banqueroutier.* Cfr. *la Femme vengée.*
(4) *Arlequin chevalier du soleil.*

tionnaire imprimé à Paris ces mots-là sont synonymes : « *Cocu, marié; marié, cocu ;* cela s'appelle *jus vert, vert jus* (1). » L'infortuné mari ne voit rien, ou peut-être ne veut-il rien voir; ce qui permet à une inquiétante jeune fille à marier d'émettre ce principe : « L'homme est un animal qui veut être trompé. » Et pourtant il ne dépendrait que de ce mari facile ou lâche de faire cesser tout ce scandale et d'être le maître en sa maison : il n'aurait qu'à parler d'un ton ferme et à mener sa moitié le bâton haut; car, c'est Regnard qui le lui dit : « Qui bat sa femme, il la fait braire; mais qui la rebat, il la fait taire. »

« Rien de plus méchant qu'une femme, l'expérience nous l'apprend, » disait de son côté Nolant de Fatouville dans *Arlequin Mercure Galant;* et il ajoutait aussitôt : « Rien de plus ruineux qu'un procureur; il faut n'avoir jamais plaidé pour en disconvenir. » Tout ce qui touchait de près ou de loin à la Justice, tout ce qui portait une robe noire, juges, avocats, procureurs, commissaires, a été criblé par la Comédie Italienne d'épigrammes acérées et cruelles entre toutes; la raison en est que la plupart de ses auteurs portaient eux-mêmes la robe noire, et qu'ils connaissaient à fond ceux qu'ils ont flagellés sur la scène : j'ai dit que Nolant de Fatouville était conseiller au Parlement de Rouen; Brugière de Barante et Palaprat étaient avocats, Le Noble procureur, et Losme de Monchesnay

(1) *Les Chinois.*

avocat et fils de procureur. Ils n'avaient qu'à regarder leurs collègues et à peindre d'après nature. Leurs portraits sont pour la plupart excellents; mais comme les modèles étaient vilains!

Les moins laids sont encore les juges et les avocats. Sans doute les juges ne ressemblent plus à ces « anciens et vénérables magistrats, qui passaient la nuit à examiner les procès et le jour à les juger »; présentement, bravant les édits qui leur interdisent les épées, les cravates, et les vastes rhingraves, ils passent « la nuit à courir le bal et le jour à dormir à l'audience (1) »; et leur intégrité même est entamée, car ils commencent à dire : « Recevoir des présents pour rendre la justice, ce n'est pas la vendre, cela ne doit s'appeler tout au plus que la troquer (2) »; mais ce sont surtout des imbéciles, de vaniteux et incurables imbéciles. La coquette les souffre auprès d'elle l'été, parce qu'elle a malheureusement des procès, et surtout parce que l'armée est au camp; mais revienne dans ses quartiers d'hiver le bel officier, qui jure, boit, fume, bat ses gens et paie ses dettes à coups de canne, le bel officier si impatiemment attendu qu'une dame ouvre-t-elle « une lettre qui vient de l'armée, toutes les femmes s'assemblent autour d'elle, comme les nouvellistes autour de la *Gazette* (3) », et aussitôt le conseiller-assesseur, effrayé, se cachera piteusement sous la table, d'où il sera bientôt chassé, tout

(1) *La Baguette de Vulcain.*
(2) *Arlequin Phaéton.*
(3) *L'Opéra de campagne.*



penaud et portant bas l'oreille, comme on chasse un chien galeux. Il reviendra timidement au printemps, avec le financier, laper ce que l'officier rassasié aura en partant laissé dans son écuelle, comme nous le montre Dufresny dans une curieuse allégorie, *les Adieux des officiers ou Vénus justifiée,* et comme le chante Jeanneton dans *les Promenades de Paris :*

Heureux les bourgeois de Paris,
Quand le Plumet court à la gloire!
Ils font l'amour à juste prix.
Heureux les bourgeois de Paris!
Du beau sexe ils sont tous chéris;
Sans combattre ils chantent victoire.
Heureux les bourgeois de Paris,
Quand le Plumet court à la gloire!

C'est toujours ironiquement que la Comédie Italienne a répété après Cicéron :

Cedant arma togæ.

Bien amusante est la scène du *Divorce* qui met aux prises, dans l'affaire Sotinet, deux avocats illustres, deux gloires du barreau, maître Braillardet et maître Cornichon, le premier plaidant pour le vieux mari, le second pour la jeune femme. Ils font assaut de citations latines, et s'élèvent, dans la plus humble des causes, jusqu'aux plus hauts sommets de l'éloquence. Écoutez maître Braillardet s'indigner avec emphase qu'Isabelle Sotinet ait introduit dans son ménage l'usage des deux lits : « Usage condamné par nos pères, inventé par la discorde, et fomenté par le libertinage; usage que je puis

nommer ici la perte du ménage, l'ennemi mortel de la réconciliation, et le couteau fatal dont on égorge la postérité »; et maintenant écoutez la grandiloquente riposte de maître Cornichon, foudroyant Sotinet : « Jusqu'à quel excès de crapule cet homme-là ne s'est-il point laissé emporter? Mais que dis-je, un homme? Non, Messieurs, c'est plutôt une futaille, qui ne fait que s'emplir et se vider à tous moments; c'est un bouchon ambulant, c'est une éponge toute dégouttante de vin, dont les vapeurs obscurcissent et soufflent enfin la chandelle de sa raison. » Et les deux avocats, haussant tour à tour les épaules, s'injuriant, se jetant des démentis à la face, continuent ainsi de déchirer à belles dents la réputation des plaideurs, non seulement de la partie adverse, mais même, par une intempestive figure de rhétorique, de leur propre client : « On vous dit, s'écrie maître Braillardet, que celui pour qui je suis est un brutal, j'en tombe d'accord; un ivrogne, je le veux; un débauché, j'y consens; un homme même qui est quelquefois attaqué de vertiges, cela est vrai. Mais, Messieurs, le sieur Sotinet n'a jamais été en prison. » Sur quoi maître Cornichon se dresse vivement, et glapit : « Un sous-fermier jamais en prison! Hé bien! donnez-vous un peu de patience : nous l'y ferons bientôt aller. »

Mais si le juge n'est qu'un sot et un couard, si les avocats sont des bavards ridicules, impertinents et maladroits, tous les autres, tous, les huissiers, les sergents, les procureurs, ces avoués de l'époque, les notaires, les commissaires, sont d'abominables

et impudents gredins, comme l'indiquent tout d'abord leurs noms : Friponnet, Grippimini, Pillardin, La Ruine.

Il semblait, après les mordantes *Satires* de Furetière, l'ami et le collaborateur de Boileau, qu'on ne pût plus rien dire des procureurs. Comme elles paraissent faibles et anodines pourtant à côté des virulentes diatribes de la Comédie Italienne! Nolant de Fatouville surtout a poursuivi les procureurs farouchement, sans trêve ni répit, car il pensait, avec Regnard, qu'un « de ces animaux-là fait plus de dégât dans une province que douze bêtes puantes dans une garenne (1) ». C'est contre eux qu'il a écrit une de ses plus fortes et plus puissantes comédies, *la Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, représentée le 12 mai 1682 par les Italiens avec tant de succès que *Grapignan* devint un nom commun, comme *Harpagon* et *Tartufe*, et que pour Jean-Jacques Rousseau encore *grapignan*, *procureur* et *fripon* seront trois mots synonymes (2). La journée d'un procureur au Châtelet n'était taxée que six deniers ; il n'y avait pas même là de quoi payer les riches toilettes de la procureuse; mais ces honnêtes gens s'entendaient si bien à étouffer le droit sous la chicane, et ils donnaient une telle étendue à leurs requêtes grossoyées, qu'ils faisaient promptement des fortunes

(1) *Les Chinois.*

(2) Bayle admirait fort cette petite pièce (*Nouvelles de la République des Lettres*, avril 1684, art. 7). Elle a fait encore grand plaisir aux *Samedis* de l'Odéon en novembre 1899.

scandaleuses. C'est vraiment une maîtresse scène, et d'une ironie supérieure, que celle où le vieux Coquinière, vendant sa charge à un jeune praticien, lui montre comment « un procureur, qui a à sa disposition un sergent, un notaire et un greffier, peut tout risquer et tout entreprendre », et lui dévoile les finesses et les roueries de ce noble métier :

COQUINIÈRE.

Avant toutes choses, dites-moi, mon cher enfant, aimez-vous l'argent avec âpreté? Vous sentez-vous d'humeur à tout faire pour en amasser?

GRAPIGNAN.

Malepeste, si j'aime l'argent!

COQUINIÈRE.

Tant mieux. Vous voilà déjà à demi procureur. Sachez donc que, pour parvenir en fort peu de temps, il faut être dur et impitoyable, principalement à ceux qui ont de grands biens; il ne faut jamais donner les mains à aucun arbitrage, jamais ne consentir d'arrêt définitif : c'est la peste des études. Au reste, qu'on ne vous voie que rarement aux audiences. Attachez-vous aux procès par écrit, et multipliez si adroitement les incidents et la procédure qu'une affaire blanchisse dans votre étude avant que d'être jugée.

GRAPIGNAN.

Ah diable! je vois bien que vous l'entendez.

COQUINIÈRE.

Dans notre métier, le grand talent et le grand gain, c'est de beaucoup écrire.

GRAPIGNAN.

Mais que dire en tant d'écritures?



COQUINIÈRE.

Que dire? Le pauvre homme! Il faut dire des impertinences, des suppositions, des faussetés; et, quand on est au bout, il faut avoir recours aux invectives et aux injures.

GRAPIGNAN.

C'est l'entendre, cela!

COQUINIÈRE.

Tu vois, mon cher enfant, que je te parle en père, et que je te fais voir les entrailles de notre profession.

Et Nolant nous montre le nouveau procureur à l'œuvre dans son étude. Grapignan commence par ordonner à ses clercs de ne mettre dans leurs actes que deux mots et une virgule à chaque ligne. Le Chicaneau de Racine avait un faux témoin à sa solde; Grapignan en a deux, deux Bas-Normands, qui jureront pour lui au besoin; il a, en plus, un sergent, l'honorable Maraudin, qui serait maître, qui piperait, dans l'art si délicat de fabriquer de vieux actes, s'il ne commettait pas quelquefois des étourderies ridicules, datant au hasard, par exemple, une pièce de 1647, sans se donner la peine de regarder sur un vieil almanach si la date ainsi mise par lui ne correspondrait pas fâcheusement à un dimanche. Il faut voir comme Grapignan apprend vite à détrousser ses naïfs clients, leur prenant non seulement leur argent et leurs bijoux, mais même leur chapeau et jusqu'à leurs vêtements. Il ne veut point entendre parler d'accord : « Un procureur, qui sait son métier, ne consent jamais ni arbitrage, ni transaction; ce sont nos premiers élé-

ments. » Il sait comme pas un faire durer un bon procès, bien lucratif; il a ce qu'il appelle « ses pensionnaires »; ce sont des gens véreux et dont la cause est mauvaise, qui lui servent une rente pour qu'il oublie de les poursuivre : « Voyez-vous ce gros sac-là (1)? C'est contre un homme de la première qualité, que je laisse jouir en paix de tout son bien à la barbe de ses créanciers. » Et ainsi Grapignan dupe, vole, tond sans scrupule tout le monde, jusqu'à l'heure où un dénouement de comédie, aussi invraisemblable, hélas! que celui du *Tartufe,* sauve les gens loyaux et punit l'homme de loi. Dans la réalité, soyez-en certains, Grapignan a fini, comme il l'annonçait, dans la dévotion, et riche, honoré, devenu marguillier, il a été solennellement inhumé dans le chœur de sa paroisse.

Mais, malgré cette concession faite aux usages du genre comique dans la dernière scène de sa comédie, Nolant de Fatouville a peint là le portrait définitif du procureur. Boursault n'y pourra rien ajouter l'année suivante, quand il mettra en scène, dans sa *Comédie sans titre,* maître Sangsue et maître Brigandeau. Le type est établi, et admis, et, en 1693, nul ne s'étonnera d'entendre Arlequin dire hardiment dans *les Aventures des Champs-Élysées :* « *Procureur, voleur,* c'est comme qui dirait *barbier, perruquier;* qui dit l'un, suppose l'autre. »

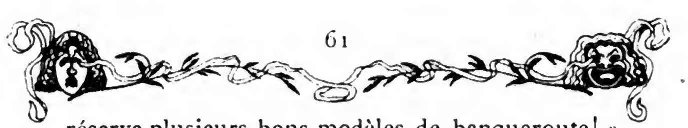
On ne voit passer nulle part dans la Comédie Italienne la silhouette d'un procureur honnête homme; on y signale au contraire un notaire hon-

(1) Nous disons aujourd'hui : *dossier.*

nête; il est vrai que c'est pour le présenter comme un phénomène, et d'ailleurs il est mort. Les autres ont des noms qui en disent long par eux-mêmes : Gabriel l'Altéré, M. de la Pince; et quant au notaire que Nolant de Fatouville nous montre dans *le Banqueroutier*, c'est le digne neveu de cet accommodant M. de Bonnefoi, que nous avons vu chez Molière, et qui avait « des expédients pour passer doucement par-dessus la loi et rendre juste ce qui n'est pas permis(1) »; même, comme le temps a marché, le neveu est en progrès sur l'oncle. Jugez-en.

Le financier Persillet est presque ruiné par les folles dépenses de sa femme et de sa fille ; son crédit s'use; bientôt les bourses se fermeront devant lui, et il n'a plus que 300.000 livres dans ses coffres. Il médite un emprunt de 1.200.000 francs, et s'adresse à son notaire, M. de La Ressource. Celui-ci demande simplement le tiers de la somme pour sa commission, et, sur un sursaut du financier, il ajoute : « Mais il faut tout vous dire. C'est que, moyennant cela, je fournis des expédients à ceux qui empruntent pour ne rendre jamais, si bon ne leur semble. » Il se vante d'être le médecin de toutes les fortunes délabrées du royaume et le plus employé des notaires dans les affaires délicates; c'est que nul ne sait comme lui « à point nommé vieillir une hypothèque, corriger un testament, amaigrir une obligation, mettre sur pied une contre-lettre, et par-dessus cela avoir toujours de

(1) *Le Malade imaginaire*, I, IX.

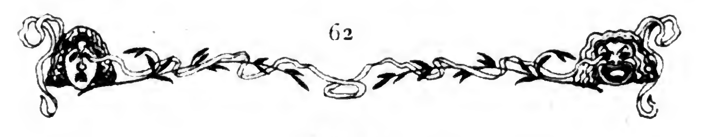


réserve plusieurs bons modèles de banqueroute! »

Voilà le grand mot lâché! La louable profession que celle de banqueroutier! « Il n'y a plus que ce métier-là de sûr pour faire fortune (1). » Rien n'est si couru présentement qu'une bonne banqueroute; c'est « l'émétique des gens ruinés ». Mais il y a banqueroute et banqueroute, comme il y a fagots et fagots. Il faut savoir faire les choses selon toutes les règles de l'art, et ces règles, M. de La Ressource va les enseigner à Persillet transporté d'admiration :

Il faut d'abord vous arranger pour vous mettre en odeur de fortune et d'opulence. Quand tout vous rit, et que tout le monde est bien infatué de vos richesses, il faut prendre à toutes mains l'argent qu'on vous offre, faire grande dépense à l'ordinaire, et puis, un beau matin, après avoir mis tous vos meilleurs effets dans une cassette, déloger à petit bruit, et donner ordre à votre portier de dire à tout le monde qu'on ne sait où vous êtes allé. A cette nouvelle, ceux qui ont prêté le million s'alarment, la frayeur les prend; d'abord ils proposent de perdre le tiers de leur dû. A cela, mot, point de réponse. Ils s'assemblent, ils vont, ils viennent, ils se tourmentent. A la fin, désolés de votre absence, et ne sachant sur quoi se venger, ils vont dire sous main qu'ils perdront les deux tiers, si on veut assurer l'autre. Ho, quand ils se mettent comme cela à la raison, on entre en pourparlers; on écoute, on négocie; et enfin, après un bon contrat bien et dûment homologué, vous revenez sur l'eau avec 7 ou 800.000 livres d'argent comptant, et tous vos meilleurs effets divertis. Un homme, qui a cette prudence une seule fois en sa vie, n'est-il pas pour toujours au-dessus de ses affaires? Voilà comme je parlerais à mon frère, si j'en avais un.

(1) *Arlequin Jason.*



PERSILLET.

Ah ! Monsieur de La Ressource, que vous êtes bien nommé, et que j'ai de grâces à rendre au ciel de m'avoir adressé un homme de votre probité et de votre expérience!... Je vois bien qu'un bon père de famille est obligé en conscience de faire banqueroute au moins une fois en sa vie, pour l'avantage de ses enfants.

La comédie se joue suivant le plan si ingénieusement tracé par La Ressource.

Le notaire amène lui-même au riche financier trois pauvres dupes, qui lui demandent comme une grâce de leur emprunter les 1.200.000 livres, et Persillet se fait longtemps prier avant d'y consentir. A la fin de cette scène, qui est merveilleusement filée, il les reconduit jusqu'à la porte; puis, tout bas :

St, st, st, Monsieur de La Ressource! Dites-moi, je vous prie, d'où vient que ces messieurs-là sont en grand deuil?

LA RESSOURCE.

C'est qu'ils portent leur argent en terre.

Et les deux compères de pouffer de rire.

C'est encore une scène excellente que celle où, la banqueroute faite, Persillet supplie sa femme Eularia « de ne se laisser point attendrir au vacarme de ces bonnes gens qui ont prêté leur argent. Si vous êtes pitoyable, la banqueroute est flambée. A ce métier-ci il faut une âme plus dure que l'acier. C'est ce que M. de La Ressource m'a recommandé si charitablement dans notre dernière conférence. Que nous sommes heureux, mon petit cœur, d'être



tombés entre les mains d'un si honnête homme!... Allez, ma mie, allez; je suis persuadé que le ciel secondera nos intentions. Car en tout ceci nous ne songeons qu'à établir nos enfants, et à vivre doucement le reste de nos jours, selon notre condition. »

C'est grand dommage, en vérité, que Nolant de Fatouville, après avoir donné quelques scènes de son *Banqueroutier* aux Italiens, ne l'ait pas ensuite écrit en entier pour les comédiens français, car notre théâtre compterait certainement un chef-d'œuvre incontesté de plus; du moins sa pièce, malgré l'état fragmentaire dans lequel elle est demeurée, renferme-t-elle déjà deux ébauches assez puissantes, celle du financier et celle du notaire, pour pouvoir, même dans ces conditions désavantageuses, être rappelée à côté du *Mercadet* de Balzac et du *Maître Guérin* d'Émile Augier.

Ne respectant dans leurs libres satires aucune autorité, les Italiens ne devaient pas respecter non plus les commissaires. Ils les ont maintes fois attaqués en effet. Le plus souvent, ce sont de simples boutades ou de plaisantes équivoques, rapidement lancées par des personnages déguisés; c'est Colombine en robe de commissaire, qui dira : « Attendu que personne ne nous offre de l'argent pour arrêter le cours de la Justice, commençons notre procédure (1) », ou bien un clerc, qui, sur l'ordre d'un faux commissaire de ne pas laisser partir la chaîne des forçats avant qu'il n'ait fini son instruction, lui

(1) *La Fille de bon sens.*

répondra : « La chaîne ne partira pas que vous n'y soyez (1). » Mais parfois aussi ce sont des coups directs et violemment portés. Dans une très originale et très intéressante pièce de Nolant de Fatou-



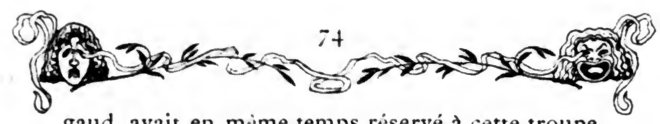
Catherine Biancolelli, dite *Colombine*.

ville, *la Femme vengée*, Colombine ayant besoin de s'assurer d'un commissaire : « J'ai, dit-elle, envoyé mon laquais chez un drôle, qui ne manque aucune affaire où il y a de l'argent à gagner »; et,

(1) *Les Filles errantes*.

moyennant cent pistoles, elle obtient du commissaire qu'il fasse arrêter son mari. Dans *le Retour de la Foire de Bezons*, Brugière de Barante et Gherardi osèrent aller plus loin encore : Mezzetin dressait ainsi le tableau des petits profits d'un commissaire : « Le boulanger le fournit de pain, pour avoir la liberté de ne pas faire le poids; le boucher de viande, pour vendre en assurance de la vache pour du bœuf; le cabaretier de vin, pour pouvoir impunément empoisonner le monde les dimanches et les fêtes, comme les jours ouvriers; et les cafés, qui veulent ouvrir passé dix heures, ne le laissent pas manquer de liqueurs. » Et ailleurs, cherchant un fripon, il demandait : « Un commissaire, ou un fripon? Ce sont des choses qu'on trouve quelquefois ensemble. »

Déjà les sergents au Châtelet avaient présenté requête à ce qu'il fût défendu aux comédiens italiens de les jouer; les commissaires se plaignirent à leur tour au lieutenant général de police La Reynie : « Si vous souffrez que les commissaires soient ainsi turlupinés par les comédiens,..... que deviendront leurs fonctions les plus sérieuses, tant pour le service du roi que du public? » La Reynie fit venir les Italiens, et leur ordonna de couper les passages incriminés; ceux-ci le promirent, et ne tinrent pas leur promesse, comme le constate une nouvelle plainte du commissaire Lefrançois, datée du 9 octobre 1695; il demande cette fois que la pièce soit supprimée et qu'il soit fait défense aux Italiens « de la plus jouer à l'avenir ». Fut-il ou



gaud, avait en même temps réservé à cette troupe, désormais unique, le privilège exclusif de jouer à Paris des pièces de théâtre.

La Comédie Française, dont les affaires alors n'étaient point brillantes, s'émut et s'alarma du succès obtenu par les jeunes acteurs de Bertrand, et, avec une brutalité qu'elle apportera toujours à faire valoir ses droits, elle obtint du lieutenant général de police la démolition du Jeu des Victoires, où ils donnaient leurs représentations (10 février 1690). Cette exécution lui assura quelques années de tranquillité.

Mais, en 1697, la suppression de la Comédie Italienne rendit aux forains de la témérité; sous prétexte que leurs marionnettes et leurs danseurs portaient également les noms de Colombine, d'Arlequin et de Scaramouche, ils s'emparèrent bravement de son répertoire français, et, sans solliciter la moindre autorisation, ils construisirent, pour représenter ce répertoire, non plus de modestes loges, destinées à disparaître du jour au lendemain, mais de véritables théâtres. Sur ces nouvelles scènes deux troupes émules, celle des frères Alard et de la veuve Moritz von der Beek, et celle de Bertrand, Dolet et Delaplace, composées l'une et l'autre de véritables artistes, engagés en province, et d'acteurs improvisés, peintres, menuisiers, couturières, blanchisseuses, qui étaient payés modestement vingt sous par jour et avaient droit, après la représentation, non à un souper, mais à une soupe, donnèrent, dès 1698, des spectacles, si pim-



pants et si suivis que les comédiens français s'inquiétèrent à nouveau de cette concurrence. Ils rédigèrent et portèrent au lieutenant général de police une plainte, dans laquelle ils se réclamaient de leur privilège exclusif, et demandaient la démolition immédiate des nouveaux théâtres et de forts dommages-intérêts.

Sûrs d'une condamnation inévitable, mais sentant le public pour eux, les forains se liguèrent, et essayèrent, réunis, de résister à l'orage qui menaçait de les balayer et de les emporter comme un fétu. Alors commence une longue guerre, remplie pour eux de nombreux revers et de rares succès, qui ne se terminera qu'en 1791 par la proclamation de la liberté des théâtres, mais dont les dix premières années sont les plus fécondes en escarmouches et en incidents de toute nature. Les décrets s'opposent aux ordonnances, les huissiers aux huissiers, les juridictions aux juridictions, tandis que le public regarde et compte les coups, émerveillé de l'ingéniosité déployée par les forains dans cette lutte inégale et sans cesse renaissante, charmé de les entendre rire de tout et de tous, et de les voir ainsi mener, gaiement et la chanson aux lèvres, la guerre de l'esprit français contre l'autorité despotique et tracassière.

Des innombrables procès faits aux forains ou intentés par eux les pièces ont été recueillies et publiées par M. Campardon, et M. M. Albert a conté les différents épisodes de cette grande bataille dans un livre alerte et spirituel.

Les comédiens de la Foire font arme de tout et cherchent partout du renfort. Contre le privilège donné aux Grands Comédiens par Louis XIV ils se couvrent d'une ordonnance de François Ier, qui reconnaissait la Foire lieu de franchise, et défendait « d'opérer saisie-gagerie et exécution » sur le matériel d'aucun forain. Ils entraînent à leur suite la Comédie Française et un moment l'Opéra dans l'inextricable mâquis de la procédure, répondant à une condamnation par un appel, assignant le lieutenant de police devant le Parlement, amenant même le propriétaire du terrain de leurs théâtres, l'abbé de Saint-Germain des Prés, cardinal d'Estrées, à présenter au Grand Conseil une requête en faveur des baladins et des bouffons, et à étendre sur eux la protection de sa robe rouge; et, pendant tous les délais qu'ils savent ainsi provoquer, ils continuent à


Costume de Scaramouche.

jouer, en dépit de toutes les interdictions, et s'implantent chaque jour davantage dans la faveur publique.

Mais c'est en 1709 surtout que la lutte prend des proportions véritablement épiques et réclamerait, pour la chanter, je ne dis pas l'auteur de l'*Énéide*, mais celui du *Lutrin*. Voici du moins le sommaire de ce poème héroï-comique.

Premier chant.

Bertrand, Dolet et Delaplace imaginent de faire une vente simulée de leur théâtre à un brave Suisse de la garde ordinaire de Monseigneur le duc d'Orléans, nommé Holtz, et les voilà devenus simples gagistes dans la « troupe de Son Altesse Royale », laquelle troupe annonce aussitôt ses représentations par de grandes affiches, où s'étalent, bien en évidence, les armes du Cardinal d'Estrées et même celles du Roi ! La Comédie Française est battue par un moyen de comédie.

Second chant.

La Comédie Française a recours à la force. Le samedi 20 février, à huit heures du soir, elle pénètre dans le théâtre de Holtz, avec des menuisiers armés de haches et de scies, qui, sous la protection de plusieurs escouades du guet à pied et à cheval, et en présence de deux exempts et de deux huissiers du Parlement, abattent et brisent une partie des loges et du matériel. Jetant sur ces ruines un re-

gard satisfait, la Comédie Française se retire fièrement avec son imposant cortège d'archers de robe courte.

Troisième chant.

Le lendemain, dimanche 21 février, une foule énorme et amusée de faire une niche à l'autorité s'entasse sur les bancs du théâtre de Holtz, que les forains ont fait réparer pendant la nuit. La recette s'élève à un total jusqu'alors inconnu, et le bruit des écus qui s'empilent les uns sur les autres à la Foire Saint-Germain met en frénésie la Comédie Française, mélancoliquement assise devant les profondeurs presque vides de sa caisse.

Quatrième chant.

Le lendemain, lundi 22 février, la Comédie Française, avec sa même suite de porte-épées, de porte-verges et de porte-scies, revient au théâtre de Holtz, le met cette fois littéralement à sac, abat, renverse, rompt, casse, brise tout, et, pour parer à un nouveau retour offensif de l'ennemi, fait camper sur la place démantelée douze archers, qui se chauffent gaiement pendant la nuit à un grand feu de joie allumé avec les décors déchirés et les banquettes estropiées.

Cinquième chant.

Les deux parties comparaissent devant le Grand Conseil, et, comme cette exécution a été faite nuitamment, ce que la loi punit comme un crime, la

Comédie Française s'entend avec stupeur condamner à six mille francs de dommages-intérêts. Les forains lui rient au nez, et, tout en chantant, reconstruisent leur théâtre, puis reprennent leurs représentations.

Sixième chant.

Il est triste et regrettable, comme le sixième chant du *Lutrin*. La Comédie Française en appelle directement au roi, invoque le privilège qu'elle a reçu de lui, et obtient d'abord la restitution des dommages-intérêts qu'elle a dû verser, puis, en 1710, une interdiction formelle et absolue à tous les forains de jouer la comédie par dialogues, monologues ou autrement.

Mais rassurez-vous! ce dénouement ne dénoue rien. Petits forains ne sont pas morts; ils savent que rira bien qui rira le dernier, et ils sauront s'arranger pour que ce soient eux.

Aussi bien, ce qui nous intéresse ici dans les péripéties de leur longue guerre contre la Comédie Française, ce ne sont pas, quelque amusants qu'ils soient, les moyens juridiques auxquels leur tactique adroite a recours pour tourner la loi; ce sont les ruses, les subterfuges, les stratagèmes dramatiques, que les forains inventent avec une infatigable habileté pour jouer la comédie sur leurs planches, tout en soutenant d'un air ingénu et d'une voix candide qu'ils ne l'y jouent pas; ce sont les curieuses transformations matérielles qu'ils ont

successivement fait subir à la comédie, en vue d'éluder la sévérité des ordonnances; ce sont les genres nouveaux, secondaires à la vérité, mais non sans prix cependant, qui sont nés de ces transformations, et dont nous sommes ainsi redevables aux théâtres de la Foire : le monologue, la pantomime, le vaudeville, la revue à couplets, l'opéra-comique. C'est là le côté véritablement important de la question, et celui sur lequel je veux particulièrement insister.

Tout d'abord, ce qui avait été interdit aux forains, dès le commencement de la querelle, c'étaient « les comédies et les farces ». Mais que faut-il entendre par des « comédies » et des « farces »? Évidemment, dirent-ils, les pièces régulières, comme celles que jouaient les Grands Comédiens, composées d'un, de trois ou de cinq actes, et respectant, suivant les préceptes de l'abbé d'Aubignac et de Boileau, avec l'unité d'action, les unités de temps et de lieu. Il leur demeurait donc permis de représenter des dialogues, bien plus, des scènes complètes, ayant un commencement, un milieu et une fin, tout le monde sachant très bien qu'une scène n'est pas la même chose qu'un acte. Et même, n'y aurait-il pas moyen, en rapprochant ingénieusement des scènes détachées, et complètement distinctes et séparées l'une de l'autre en apparence, de former ainsi un grand ensemble, qui, sans être une comédie, serait pourtant une comédie? Vers le milieu du XVIIe siècle, Gillet de la Tessonnerie avait imaginé, dans deux comédies, *le Triomphe des cinq*

passions et *l'Art de régner ou le sage Gouverneur*, de réunir cinq pièces, toutes différentes en réalité, par le plus fragile des liens, ici un enchanteur faisant voir à un « gentilhomme d'Athènes » les effets funestes de cinq passions, là un gouverneur montrant au prince, son élève, cinq exemples historiques de vertus royales; ne serait-il donc point possible de faire quelque chose d'analogue, en laissant aux spectateurs la tâche facile de découvrir entre les scènes diverses, qui seraient jouées devant eux, le lien que l'auteur n'avait plus le droit de leur présenter d'une manière matérielle et sensible? Les forains essayèrent.

Celui qui devait être, avec Lesage et Dorneval, le fournisseur attitré de tous les théâtres de la Foire, l'ingénieux et jovial Fuzelier, crut trouver ce que lui demandait Bertrand dans une étrange et curieuse comédie intitulée *le Ravissement d'Hélène, le Siège et l'Embrasement de Troie* (1705). D'unité de temps, il n'y en aurait certes point, puisque l'action durerait dix ans; l'unité de lieu ne serait incontestablement point respectée non plus, car des décors successifs montreraient les remparts de Troie, le palais de Priam, la tente d'Ulysse, la porte Scée, la chambre de Pâris; enfin, alors que l'on verrait défiler sur le théâtre, dans des scènes complètement détachées, le soldat Francœur avec Mme la Ramée, vivandière, Ulysse avec Sinon, Hélène avec Ménélaüs, et le pieux Énée portant sur son dos son père Anchise, qui pourrait soutenir qu'il y aurait unité d'action

et, par conséquent, « comédie » ou « farce »?

La Comédie Française le soutint. Et, entre nous, au fond, elle n'avait pas trop tort; car, si la pièce était fort décousue, il n'y en avait pas moins là une pièce, composée, non point d'actes, à la vérité, mais de très courts tableaux, comme nous dirions aujourd'hui; quelques personnages, comme Ulysse, Ménélaüs, Hélène et Sinon, parlaient dans plusieurs de ces tableaux, et le lien unissant entre elles toutes ces scènes, qui aurait dû rester invisible et purement idéal, apparaissait au contraire, gros comme un câble, dans le titre même sous lequel était enveloppé tout ce spectacle : *le Ravissement d'Hélène, le Siège et l'Embrasement de Troie.*

Il fut interdit à tous les forains de représenter des dialogues.

Ils ne se tinrent pas pour battus : le dialogue est mort, vive le monologue! Aussi bien, pour des gens féconds en expédients comme ils étaient, n'y avait-il pas cent moyens de transformer un monologue en dialogue, ou de faire des comédies avec plusieurs personnages, dont un seul parlât dans chaque scène?

Nous l'avons bien vu, il y a quelques années, alors que le monologue, ressuscité pour d'autres raisons, sévissait dans tous les salons parisiens. Quelques-unes de ces petites pièces, souvent très ingénieuses, étaient composées comme de vraies comédies, avec une action suivie, au développement de laquelle aidaient des bouts de dialogue, où le récitant faisait à lui seul deux ou plusieurs

personnages; d'autres fois au contraire, à côté du récitant, ou de la récitante, comme dans *Une tempête sous un crâne,* qui fut une des plus amusantes parmi ces saynètes, l'auteur mettait en scène un autre personnage absolument nécessaire à l'action, mais auquel les circonstances ne permettaient pas, d'un bout à l'autre de la pièce, de placer un seul mot; en sorte que la comédie n'en demeurait pas moins un monologue, quoique le rôle le plus comique fût assurément celui du personnage muet.

Eh bien! il nous faut une fois de plus reconnaître en toute humilité que nos pères ne nous avaient pas, en littérature, laissé grand'chose à inventer; car ces procédés et ces trucs, dont nous avons si fort goûté la malice spirituelle dans les monologues modernes, la Comédie Française les avait déjà vus, sans les goûter, dans les monologues joués sur les théâtres de la Foire. La preuve en est là, indéniable, indiscutable, dans les procès-verbaux qu'ont dressés les commissaires envoyés par les Grands Comédiens à la Foire Saint-Germain et à la Foire Saint-Laurent. Ils sont fort nombreux, et tous plus catégoriques et plus suggestifs les uns que les autres, dans leur chien de style.

Le commissaire Demoncrif trouve un jour qu'Arlequin fait à lui tout seul une scène à plusieurs personnages : « Il commença une scène et un discours sur un repas qu'il supposait avoir fait à la *Cornemuse,* où il joua la manière dont les garçons servaient et celle du maître pour le paiement des écots. » Un autre jour, il voit plusieurs acteurs

muets en scène et un seul acteur qui parle pour tous, faisant à la fois les demandes et les réponses : « Sont survenus plusieurs acteurs et actrices en habit de Scaramouche, de Docteur et de Servante du Docteur, dont l'un, qui est le Docteur, a parlé seul en présence des autres ; pendant qu'il parlait aux autres, ils faisaient figure de tracer avec le doigt de la main droite sur le dedans de la main gauche une réponse par écrit, que celui qui parlait disait, et la proférait et expliquait, et ensuite il la réfutait, sans néanmoins que les autres parlassent pendant qu'il était sur le théâtre. » Une autre fois Demoncrif assiste à un véritable dialogue, composé de très courts monologues, chacun des deux interlocuteurs rentrant dans la coulisse aussitôt après avoir dit sa phrase, et en ressortant dès que son camarade lui a donné la réplique en scène, de sorte qu'il n'y a jamais qu'un seul personnage parlant sur le théâtre, à la grande hilarité de l'assemblée, liguée avec les bouffons contre la Comédie Française.


Polichinelle.

Cette fois c'en était trop, et la comédie en monologues fut interdite aux forains, comme l'avaient été les dialogues.

Il ne leur restait que la pantomime et le jargon, car on ne pouvait leur défendre de prononcer des syllabes dénuées de signification, formant des phrases vides de sens. Ils en usèrent, et de la façon la plus piquante, de la manière la plus propre à exaspérer les Grands Comédiens triomphants : ils en usèrent pour les parodier, comme Molière avait dans son *Impromptu de Versailles* parodié le jeu des acteurs et des actrices de l'Hôtel de Bourgogne. Dans des pièces, qui devaient être les plus bizarres du monde, les forains imitaient donc les jeux de scène, les mouvements, les attitudes, les intonations de ceux qu'ils appelaient par dérision « les Romains », remplaçant l'alexandrin tragique par un galimatias inintelligible, mais mesuré et rimé comme lui. L'effet était, paraît-il, d'un comique irrésistible; et les forains trouvèrent à ces parodies un triple avantage : 1° ils attirèrent en foule à leurs spectacles les bourgeois, amusés de cette nouveauté originale; 2° ils eurent la satisfaction de tourner en ridicule leurs impitoyables adversaires; 3° ils déshonorèrent et discréditèrent leur répertoire.

Mais les meilleures plaisanteries perdent à se trop prolonger, et il fallut bientôt chercher autre chose.

Il y avait eu une Chanteuse dans les dernières pièces de l'ancienne Comédie Italienne, comme *les*

Fées et *les Bains de la Porte Saint-Bernard*, et même elle n'était pas seule à y chanter, puisque nous trouvons toute une parodie musicale d'*Armide* et d'*Acis et Galatée* dans *l'Opéra de Campagne* et dans *la Foire Saint-Germain*, et que *les Filles errantes* se terminaient par une parodie chantée en chœur de la chaconne de *Cadmus*. L'exemple des Italiens avait donné aux forains l'idée de développer la partie musicale de leurs spectacles, et Fuzelier avait écrit pour Bertrand une pièce, qui était comme une première ébauche d'opéra-comique, et qui fit courir tout Paris : *les Amours de Tremblotin et de Marinette*. Les frères Alard et la veuve Moritz suivirent l'indication ainsi donnée par Bertrand, et, pour se mettre à l'abri de la Comédie Française, imaginèrent de traiter avec l'Opéra.

Tant que Lulli avait été directeur de l'Académie royale de musique, le despotique Florentin avait toujours refusé de vendre à qui que ce fût, même à des acteurs en bois, même à l'Opéra des Bamboches (1), une part quelconque de son privilège. Mais en 1708 le directeur était Guyenet, et ledit Guyenet était criblé de dettes. Il trouva plus avantageux d'exploiter les forains que de les combattre, et de les traire que de les tuer. Il consentit donc à céder à la veuve Moritz et aux Alard, moyennant une somme assez considérable, la permission tacite de faire usage sur leur théâtre de changements de décorations, de chanteurs et de danseurs. Ils réuni-

(1) Ou *Troupe royale des Pygmées*, que faisait manœuvrer La Grille.

rent aussitôt un orchestre, composé de cinq violons, une basse, un hautbois et un basson, des choristes, un petit corps de ballet, et donnèrent des parodies chantées sur des airs d'*Alceste* et d'autres opéras de Lulli.

Si Guyenet n'avait vendu à la veuve Moritz qu'une permission tacite, c'est sans doute qu'il savait bien n'avoir pas le droit d'accorder cette permission ; en effet, la représentation de ces parodies, dont tous les chants et toutes les danses étaient reliés nécessairement par des scènes dialoguées, lésait les intérêts de la Comédie Française, et allait directement contre son privilège. Elle s'empressa de faire à nouveau valoir ses droits, et, par un arrêt du 17 avril 1709, elle fit défendre à l'Opéra « de donner la permission aux danseurs de corde et autres gens publics dans Paris de chanter des pièces de musique entières, ni autrement, de faire aucun ballet, ni danses, d'avoir des machines, même des décorations, même de se servir de plus de deux violons ». Et il est probable que Guyenet était tenu responsable de toute contravention à cet arrêt, car le 3 février 1710 il fait constater par maître Daminois que la veuve Moritz n'a tenu aucun compte de l'arrêt qui lui avait été signifié.

Il semblait bien cette fois que tout fût fini, et que Bertrand n'eût plus qu'à retourner à ses marionnettes, et les frères Alard à leurs danses de corde. Mais ces âmes généreuses n'étaient pas de celles qu'abat l'adversité et que décourage le guignon. Nos gens avaient encore plus d'une malice au fond

de leur sac, et ils se sentaient soutenus contre la loi par la population.

Puisqu'on ne leur permettait que des pièces *à la muette*, et que la pantomime est insuffisante à exprimer toutes les nuances du sentiment et surtout toute espèce de raisonnement, il fallait trouver le moyen de suppléer à cette insuffisance et de faire par moments parler les personnages en scène, sans qu'ils parlassent. Ce problème délicat fut résolu heureusement par deux auteurs qui travaillaient pour les théâtres de la Foire, Chaillot et Remy.



Pantalon.

Dans une de leurs pièces *à la muette* les spectateurs furent surpris de voir tous les acteurs entrer en scène la poche droite gonflée de gros rouleaux de papier. Ils eurent bientôt l'explication de ce fait anormal : après qu'Arlequin, Scaramouche, Mezzetin, Pierrot et le Docteur se furent renvoyé,

par gestes, l'honneur de faire au public le compliment d'usage, le Docteur s'avança seul vers la rampe, salua, mit la main sur son cœur, ouvrit une grande bouche, remua les lèvres, et.... ne dit rien: ce compliment muet terminé, il salua derechef, tira de sa poche un des rouleaux de papier, et le présenta développé aux spectateurs, qui y lurent ce couplet :

Air : *Ne m'entendez-vous pas?*

Je n'ai pu que tout bas
Vous faire ma harangue;
On m'a lié la langue,
Et Rome (1) ne veut pas...
Ne m'entendez-vous pas?

Et de même, pendant que la pièce marchait, une phrase était-elle nécessaire pour l'intelligence de la scène, ou la situation provoquait-elle soit une boutade plaisante, soit une mordante épigramme, l'acteur s'avançait vers la rampe, tirait de sa poche droite un des rouleaux, le déroulait, et présentait aux spectateurs la phrase, la boutade ou l'épigramme, écrite en caractères si énormes que toute la salle la pouvait lire sans lunettes; puis il roulait à nouveau son papier, et mettait le rouleau dans sa poche gauche. Et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les rouleaux fussent passés de la poche droite de tous les acteurs dans leur poche gauche. Le succès de ce jeu de scène fut considérable, bien que plus d'une fois les artistes eussent confondu leurs rou-

(1) La Comédie Française.

leaux dans leurs poches et que l'action en eût été singulièrement ralentie. L'idée était trouvée ; il ne s'agissait plus que de perfectionner un procédé si ingénieux. Fuzelier, Lesage et Dorneval s'en chargèrent.

Ils imaginèrent d'abord de donner une voix, pour ainsi dire, aux rouleaux muets, en y remplaçant la vulgaire prose, lue tout bas, par des vaudevilles chantés sur des airs connus, comme : « la faridondaine », ou :

Réveillez-vous, belle endormie,

ou bien :

Adieu, paniers, vendanges sont faites,

ou encore :

Mirlababi, sarlababo, mirlababibobette,
Sarlababorita.

Aussitôt que l'acteur avait déroulé le couplet, un orchestre de trois ou quatre musiciens attaquait l'air, trois compères, placés dans la salle, se mettaient à chanter le vaudeville, et le parterre suivait. Il est inutile de dire que le public s'amusait follement de cette innovation, qui lui donnait un rôle dans la lutte ; et quant à la Comédie Française, elle ne pouvait toujours rien dire, puisqu'il n'y avait pas de dialogue, ni l'Opéra, puisque ce n'étaient pas les acteurs qui chantaient, mais bien les spectateurs.

Lesage et ses amis trouvèrent mieux encore. Ce rouleau, que le comédien devait tenir à la main,

immobile, et qui l'empêchait ainsi de se mêler à l'action et de souligner par sa mimique les intentions du couplet, il fallait à tout prix l'en débarrasser; ils y substituèrent bientôt (1712) une pancarte déployée au-dessus de sa tête : « Les *écriteaux,* dit Lesage lui-même, qui a résumé très brièvement toute cette histoire, étaient une espèce de cartouche de toile roulé sur un bâton et dans lequel était écrit en gros caractère le couplet, avec le nom du personnage qui aurait dû le chanter. L'écriteau descendait du cintre, et était porté par deux enfants habillés en Amours, qui le tenaient en support. Les enfants, suspendus en l'air par le moyen des contrepoids, déroulaient l'écriteau; l'orchestre jouait aussitôt l'air du couplet, et donnait le ton aux spectateurs, qui chantaient eux-mêmes ce qu'ils voyaient écrit, pendant que les acteurs y accommodaient leurs gestes. » Tel, sur le premier théâtre de Rome, le vieux Livius Andronicus mimait devant le public les *cantica* chantés derrière la scène.

La vogue des *pièces à écriteaux* fut prodigieuse, et durable. Toutes les troupes de la Foire voulurent en donner, et la foule les applaudit toutes, et *Arlequin aux Champs-Élysées,* et *les Aventures comiques d'Arlequin,* et *le Mariage d'Arlequin,* et cet *Arlequin à la guinguette* de Pellegrin, qui scandalisa fort le brave commissaire Demoncrif, parce « qu'il y a une scène qui représente une guinguette, avec des tables et des pots dessus, et des acteurs à table, dont l'un, qui est en habit à l'espagnole, fait une collation avec une actrice, laquelle collation

lui est servie par Arlequin, qui lui sert une salade, une omelette et autres choses, *qu'il tire de dedans sa culotte!* »

Mais le chef-d'œuvre du genre fut incontesta-



Évariste Gherardi en costume d'Arlequin, d'après une estampe du temps.

blement *Arlequin, roi de Serendib*, que Lesage fit représenter en 1713 à la Foire Saint-Germain.

Comme c'est une parodie, mal suivie et très libre, de l'opéra d'*Iphigénie en Tauride* par Duché et

Danchet (1), bien que la scène ne soit pas en Tauride, mais dans Serendib, l'île mystérieuse des Arabes, le théâtre représente naturellement d'abord ce « site désolé », que l'on voit dans toutes les *Iphigénies* du XVIIIe siècle, et qu'un prote, déjà partisan de la liberté de l'orthographe, n'a pas craint un jour de remplacer par un « Scythe désolé ».

Arlequin, après avoir fait naufrage sur la côte de Serendib, s'avance dans l'île. Il tient une bourse, paraît un peu consolé de sa disgrâce. Ce qu'il exprime par un *Écriteau* qui contient ces paroles :

Sur l'air : *Je laisse à la fortune...*

Auprès de ce rivage,
Hélas! notre vaisseau,
Avec tout l'équipage,
Vient de fondre sous l'eau!
Un procureur du Maine
Dans la liquide plaine
A trouvé son tombeau;
Moi, grâce à mon génie,
J'ai su sauver ma vie,
Et l'argent du Manceau.

Ce couplet chanté, il s'assied à terre, et se met à compter son argent. Tandis qu'il est dans cette occupation, il arrive un homme qui a un emplâtre sur l'œil et une carabine sur l'épaule. Cet homme fait plusieurs révérences à Arlequin, qui, se défiant de tant de civilités, dit à part par un *Écriteau :*

(1) Lesage y a parodié aussi, chemin faisant, des scènes de *l'Irrésolu* par Destouches, de *Sancho Pança* par Dancourt, et de l'opéra de *Callirhoé*.



Air : *Quand le péril est agréable.*

Ouf! je crains fort pour ma finance!
Ce drôle a tout l'air d'un voleur.
Le gésier me bondit de peur
A chaque révérence.

L'homme pose son turban à terre, fait signe à Arlequin de jeter de l'argent dedans, et le couche en joue, en criant : « *Gnaff, Gnaff!* » Arlequin, effrayé, jette plusieurs pièces dans le turban. Le voleur se retire, et dans le moment il en paraît un autre, qui a le bras gauche en écharpe, une jambe de bois et un large coutelas au côté. Celui-ci fait aussi des révérences à Arlequin, qui dit, toujours à part :

Air : *Quand je tiens de ce jus d'octobre.*

Quel autre homme s'offre à ma vue?
Il est manchot! Oui, justement,
C'est un fripon; il me salue :
C'est du *gnaff, gnaff*, assurément.

Le second voleur met aussi à terre son turban, et, tirant son coutelas, fait signe à Arlequin d'y jeter de l'argent, en lui disant : « *Gniff, Gniff!* » Il obéit, et le voleur s'en va. Arlequin, après cela, croyant en être quitte, pose sa bourse à terre derrière lui; mais un troisième brigand, en cul-de-jatte, portant un pistolet à la ceinture, paraît, et s'empare subtilement de la bourse. Arlequin s'en aperçoit, et se lève pour la lui ôter. Le cul-de-jatte lui présente le bout de son pistolet en criant : « *Gnoff, Gnoff!* » Arlequin, désespérant de ravoir sa bourse, dit au voleur :

Air : *O reguingué, ô lon-lan-la.*

Cette bourse porte malheur;
Elle me vient d'un procureur,
Et va de voleur en voleur :
Craignez, Monsieur, que la Justice
A son tour ne vous la ravisse.

On voit revenir les deux premiers voleurs qui se défont, l'un de son emplâtre, l'autre de sa jambe de bois; le troisième sort de sa jatte, et tous se mettent à danser autour d'Arlequin... Ils veulent décider de son sort, ce qu'ils font connaître par ce couplet :

UN VOLEUR.

Air : *Grimaudin.*

Or, sus, amis, qu'on délibère
Sur son destin.
Qu'en pensez-vous? Que faut-il faire
De ce faquin?
Si nous ne le faisons mourir,
Il pourra bien nous découvrir.

Alors, celui qui a un coutelas le tire pour en frapper Arlequin, qui se met à genoux pour demander grâce. Un des voleurs s'oppose au dessein de son camarade, et lui dit :

Air précédent.

Ne frappez point ce pauvre diable!
Amis, tout beau!
Mettons plutôt ce misérable
Dans le tonneau.
Des loups, dont ce désert est plein,
Il sera bientôt le butin.

Les voleurs prennent le tonneau, le défoncent, y mettent Arlequin, et s'en vont. Arlequin, se voyant sans espérance de salut, pleure, crie, en roulant son tonneau. Il vient un loup affamé, qui cherche de la pâture. Il va flairer le tonneau; et, comme il y sent de la chair fraîche, il fait tous ses efforts pour en briser les douves. Pendant qu'il s'y prend de toutes les manières, Arlequin passe la main par le trou de sa bonde, attrape la queue du loup, qui, se voyant saisi, a peur et veut prendre la fuite; mais, en tirant le tonneau,

sa queue demeure entre les mains d'Arlequin, et, dans le moment, le tonneau se partage en deux. Le loup se sauve d'un côté, et Arlequin de l'autre.

Ce serait là tout à fait une pantomime de nos cirques modernes, avec ses jeux de scène bizarres et ses lazzi, si les écriteaux ne la relevaient pas en lui donnant parfois une petite valeur littéraire par la saveur pimentée de leurs épigrammes.

Ce début de la pièce n'a d'ailleurs que fort peu de rapport avec l'action.

L'usage de Serendib est que tout étranger, qui débarque dans l'île, en doit être élu roi pour un mois.

Arlequin est donc emmené au palais, où il fait son entrée au son d'une marche triomphale; ce qui permet de montrer un riche décor et de déployer une nombreuse figuration. Il va être couronné. Là, de peur d'ennuyer par l'uniformité de toutes ces scènes muettes, Lesage a placé un dialogue en jargon, procédé auquel il aura recours une fois encore dans cette étrange comédie-parodie, qui ici s'inspire d'ailleurs visiblement du *Bourgeois gentilhomme*.

Les deux actes suivants sont beaucoup moins curieux, et déjà se fait sentir la monotonie, qui est l'écueil inévitable du genre. Les lois, décidément singulières, de Serendib veulent qu'après son mois de règne le souverain soit sacrifié au dieu Késaya par la grande prêtresse; et voilà comment nous allons retrouver parodiées Iphigénie et la Diane sanguinaire de la Tauride. La grande prêtresse, c'est Mezzetin, et sa confidente, c'est Pier-

rot; car tous deux se sont déguisés en femmes pour échapper à une royauté dont ils connaissaient les conséquences plutôt désagréables. Mezzetin demande quelle est sa patrie à la victime qu'il va égorger; Arlequin lui répond par la voie, ou par la voix de l'écriteau :

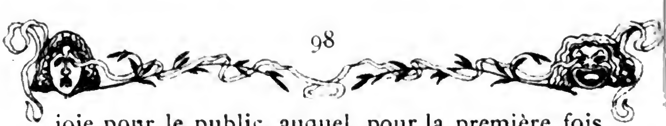
C'est à Bergame, hélas! en Italie,
Qu'une tripière en ses flancs m'a porté.

Le couteau tombe des mains de Mezzetin, qui a reconnu Arlequin; les trois amis — car Pierrot est présent — s'embrassent, et, fidèles à leurs nobles instincts, se mettent en devoir de piller le temple :

Ils veulent enlever Késaya, qui s'abîme et ne laisse entre leurs mains qu'un cochon de lait. Ensuite le pagode (1) tombe par morceaux, comme si ce sacrilège eût attiré l'indignation de l'idole. Ils s'enfuient tous trois, et par là finit la pièce.

Je ne songe point une minute à dire que ce soit là un chef-d'œuvre : la grossièreté de la pièce est indéniable, et elle n'est pas encore dans toutes ses parties suffisamment cohérente. « Mais, dit très bien M. V. Barberet dans une consciencieuse et intéressante étude sur *Lesage et le Théâtre de la Foire* (1887), on y sentait presque partout l'ordre, la mesure et la clarté, qualités inconnues jusque-là sur la scène des danseurs de corde. Ce fut une

(1) Les relations des missionnaires de la Compagnie de Jésus faisaient toujours ce mot masculin.



joie pour le public, auquel, pour la première fois peut-être, on demandait des applaudissements qui ne fussent pas de tous points une offense à la raison et au goût... Le théâtre des danseurs de corde s'élevait de la parade à la farce, en attendant qu'il atteignît jusqu'à la comédie. »

Il va bientôt gravir ce nouveau degré, grâce à l'aide, bien inattendue, de l'Opéra lui-même.

Guyenet était mort, laissant plus de huit cent mille francs de dettes. Les syndics de la faillite, faisant flèche de tout bois, imaginèrent, sans doute avec l'approbation du roi, de céder aux forains quelques-uns de leurs droits et de leur vendre la permission de chanter eux-mêmes les couplets de leurs pièces, jusqu'à la fin de décembre 1714 toujours chantés probablement par le public lui-même. Ce privilège, qui ne s'accordait que pour la durée d'une Foire, et que se disputaient toutes les troupes foraines dans une véritable guerre intestine, était d'ailleurs mis à un prix fort élevé par l'Opéra, qui, en le cédant au plus offrant, en tira jusqu'à quarante mille livres par an. Les forains en étaient quittes pour faire payer les places sur leurs théâtres un écu, c'est-à-dire presque aussi cher qu'à la Comédie Française. Quant à celle-ci, voyant impuissants ses efforts pour faire rétablir l'ordonnance de 1709 rendue en sa faveur, elle se mit à chanter elle-même de rage (1), comme dansera de désespoir certaine princesse dans *l'Ile de Tulipatan* d'Offenbach.

(1) Bonnassies, *les Spectacles forains; la Musique à la Comédie Française.*



Partout donc on fredonnait des vaudevilles sur les scènes de la ville et de la Foire, et c'est au milieu de ces fredons joyeux qu'est né, sur le théâtre forain de la Baron, l'opéra-comique.

Qu'importe maintenant que la Comédie Française conserve le privilège du dialogue parlé, puisque l'on a conquis le droit au dialogue chanté? Abandonné, l'ancien répertoire! Au grenier les écriteaux encombrants! Aux Invalides les petits Amours qui les descendaient du cintre! Au feu les livrets que depuis quelque temps on distribuait aux spectateurs, pour qu'ils pussent plus aisément chanter en chœur les couplets! Toute la comédie sera maintenant aussi claire aux esprits qu'aux yeux, entièrement chantée par les acteurs eux-mêmes sur une succession de vieux timbres populaires, comme l'avaient été jadis certaines scènes de la Comédie Italienne. Et c'est pour ces pièces autorisées par l'Opéra et composées exclusivement de vaudevilles enchaînés les uns aux autres qu'a été créé le mot d'opéra-comique. Que de choses bien différentes on devait depuis nous servir sous ce nom!

La monotonie du nouveau genre était beaucoup moins grande qu'on ne pourrait le croire tout d'abord. D'une part, il y avait des thèmes caractéristiques, réservés à un personnage ou à une profession, ne plus ne moins que dans le drame wagnérien; et d'autre part, chacun des acteurs ne venait pas toujours chanter à son tour devant la rampe un couplet tout entier. Le dialogue était beaucoup

plus vif et plus animé : très souvent deux acteurs se partageaient un couplet; parfois même des couplets, mêlés de fredons, qui semblaient, par leur nature, peu propres au dialogue, étaient adroitement morcelés et distribués entre trois chanteurs, de manière que les fredons prissent une signification et produisissent par là même un effet comique. En voici un assez piquant exemple emprunté à *la Ceinture de Vénus*. Arlequin et Mezzetin, déguisés en marquis, font leur cour à la Comtesse sur l'air de *Robin ture lure* :

MEZZETIN, *la saluant.*

Quels traits! quel charmant minois!

LA COMTESSE, *faisant la grimace.*

Politesse toute pure.

MEZZETIN.

Ma franchise est aux abois.

LA COMTESSE.

Ture lure.

ARLEQUIN.

La mienne aussi, je vous jure.

LA COMTESSE

Robin ture lure lure.

L'opéra-comique se terminait, en général, par un petit divertissement : par un cotillon, que dansait le corps de ballet, — car c'est sur le théâtre de la Foire qu'est né notre cotillon, tout comme l'opéra-comique, — et par un branle chanté sur un air

nouveau, et dont chaque couplet était approprié au caractère de celui qui le devait dire. Le refrain, quelquefois répété par un chœur, était le plus souvent un jeu de mots sur le titre de la pièce. L'usage de ce vaudeville spécial se maintiendra fort longtemps au théâtre, car nous le retrouverons encore à la fin du *Mariage de Figaro*.

La difficulté dans ces premiers opéras-comiques était de lier les couplets les uns aux autres, de manière que le dialogue fût suivi et continu. On s'enhardit bientôt à les enchaîner par de courtes phrases en prose qui soulignaient une situation ou marquaient les progrès de l'action, par de simples exclamations, comme « Diable! » ou « Vaine frayeur! » Puis on hasarda deux ou trois répliques :

LE GARDE, *aux muets.*

Muets, faites votre devoir.

ARLEQUIN.

Hé, doucement, Messieurs!

LE GARDE.

Allons, allons, finissons (1).

Bientôt on risqua tout un petit dialogue pour expliquer des choses qu'il y aurait eu mauvaise grâce à faire chanter. Enfin, l'audace grandissant par l'impunité même, des scènes entières en prose furent récitées sur le théâtre; si bien que la prose et les vaudevilles arrivent à s'équilibrer à peu près dans la plupart des opéras-comiques de Lesage.

(1) *Arlequin Sultane favorite,* par Le Tellier.

Je rappelle — car il est nécessaire de le répéter à cause de l'évolution du genre — que par ce mot on entendait alors une petite pièce farcie de vaudevilles, et non, comme aujourd'hui, toute une partition, comprenant des duos, des trios et des ensembles. Lesage n'a nullement créé l'opéra-comique moderne, pas plus d'ailleurs, quoi qu'on ait dit, que l'ancien opéra-comique; mais il a porté celui-ci à son plus haut point de perfection.

Sans lui, en effet, le Théâtre de la Foire ne mériterait guère qu'on en gardât le souvenir. Des auteurs qui avaient fourni à la Comédie Italienne son répertoire, les meilleurs avaient cessé d'écrire pour la scène, comme Nolant de Fatouville et Losme de Monchesnay, ou bien étaient passés à la Comédie Française avec armes et bagages, comme Regnard et Dufresny. Les forains se trouvaient réduits à Remy, plus estimable comme greffier à l'Hôtel de Ville que comme auteur dramatique, à Chaillot, un simple aide à mouleur de bois sans aucune culture littéraire, et au gros Fuzelier, qui avait plus d'imagination que de style. Cela ne comptait pas, ou ne comptait guère. Aussi fut-il pour eux heureux entre tous, le jour où Lesage, le célèbre auteur du *Diable boiteux* et de *Turcaret*, aigri contre la Comédie Française, qui ne se décidait pas à jouer sa *Tontine* (elle ne s'y décidera qu'après vingt-quatre ans, en 1732) (1), vint leur offrir de mettre à leur service contre leur commune ennemie ses ressen-

(1) Cette petite pièce a été jouée un certain nombre de fois, il y a deux ans, à l'Odéon, avec quelque succès.

timents, son talent et sa renommée. Ils acceptèrent avec enthousiasme, lui assurèrent, par contrat, sans hésiter, les quatre mille livres par an qu'il leur demandait, et n'eurent pas lieu de le regretter : avec Lesage le Théâtre de la Foire allait entrer dans la littérature.

Si jamais homme n'eut pas en lui les caractères particuliers aux hommes de sa race, ce fut bien certainement le Breton Alain-René Lesage. Qui devinerait, à lire l'histoire de *Gil Blas de Santillane*, que l'auteur est né là-bas, au fond du Morbihan, à Sarzeau, dans la mélancolique et religieuse presqu'île de Ruys, et qu'il a fait ses études chez les Jésuites de Vannes? Il semble bien que Lesage s'en soit remis pour assurer son salut aux prières de son fils le chanoine, et rien, pas même une surdité précoce et complète, ne put altérer son heureuse gaieté; c'est bien Lesage lui-même qui chante, par la voix de son Philosophe, dans *le Monde renversé* :

Le vrai bonheur de la vie
  Dans la gaieté gît;
Et si la philosophie
  Ne chante et ne rit,
C'est une grave folie,
  Qui trompe l'esprit.

Cela ne veut pas dire que celui qui a peint dans ses romans de si mauvaises mœurs et va écrire pour les théâtres de la Foire une centaine de petites pièces souvent très libres, ait ressemblé lui-même le moins du monde aux tristes héros de ses histoires et aux vilains personnages de ses opéras-co-

miques. La vie de Lesage fut au contraire pleine de dignité; elle s'écoula tout entière au foyer domestique, près d'une femme tendrement aimée et de fils, dont il ne vit pas sans beaucoup de regret deux se faire comédiens; il ne quittait guère sa demeure que pour aller, muni de son cornet acoustique, son *bienfaiteur*, comme il l'appelait, surveiller les répétitions de ses pièces et tenir quelquefois le dé de la conversation au café Procope ou chez la veuve Laurent. D'humeur fort indépendante, il eut la légitime, mais alors très rare fierté de prétendre vivre de sa plume et de ne pas mendier les générosités des grands, de ne pas être le courtisan de la fortune. Il accepta, de vrai, une pension de six cents livres que lui voulut faire l'abbé de Lyonne, et il la toucha jusqu'en 1715, car l'abbé, condamné par les médecins, prolongea sa vie débile de vingt années en avalant chaque matin vingt pintes — ou dix-neuf litres — d'eau de Seine, traitement que je n'oserais pas recommander aujourd'hui; mais comment supposer que Lesage ait pu commettre aucune bassesse pour obtenir ou conserver cette pension, quand on se rappelle son mot célèbre à la duchesse de Bouillon? Il devait lire chez elle son *Turcaret*, arriva involontairement en retard, et s'entendit reprocher aigrement par la duchesse d'avoir fait perdre une heure à la compagnie : « Eh bien, Madame, répondit-il en gagnant la porte avec son manuscrit, je vais vous faire gagner deux heures »; et l'on prétend qu'il refusa soixante mille livres que lui offraient les financiers pour que la

terrible comédie ne fût pas représentée. Avec cela toujours plus enjoué et plus souriant, comme son maître Horace, à mesure qu'il avance dans la vie; s'il a quelquefois éprouvé, plus jeune, ces ardentes indignations et

> ces haines vigoureuses
> Que doit donner le vice aux âmes vertueuses,

il s'est, en vieillissant, apaisé et rasséréné; il se décide à accepter ce qu'il est impossible d'empêcher, et de ce qui peut-être l'eût fait pleurer jadis il rit maintenant. Passé le temps de la satire; voici venu celui de la chanson.

C'est dans ces dispositions d'esprit que Lesage, rebuté par la Comédie Française, se tournait vers les forains, qui chantaient.

Mais il n'entendait pas chanter les mêmes choses, ni surtout sur le même ton. Il s'en explique nettement dès sa première pièce, *les Petits-Maîtres* (1712), qu'il n'a pas jugée digne de figurer dans les dix volumes du *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique,* publié par lui et par Dorneval de 1721 à 1737, mais dont M. Lintilhac a cité quelques vers significatifs (1). Sans être un raffiné, loin de là, Lesage ne saurait être d'accord avec Arlequin, lorsque celui-ci dit :

> Il faut une pièce farcie
> De couplets gras, de tours gaillards,
> Et nous aimons à la folie

(1) *Lesage*, p. 128, dans la *Collection des grands écrivains français,* Hachette éd.

Les pots de chambre et les pétards :
C'est cela seul qui nous fait rire,
Talalerire.

Lesage est, en fait de vaudeville, « un peu délicat » ; la grossièreté lui répugne ; et, sans oublier qu'il s'adresse à un public populaire, il s'efforcera « de trouver un milieu entre le haut et le bas, et de raser la terre, pour ainsi dire, sans la toucher (1) ». Si l'idée n'en viendrait pas toujours, à le lire lui-même, on comprend très bien, à lire ses prédécesseurs, qu'il a vraiment épuré le théâtre de la Foire.

Ainsi Lesage conserve les parodies, parce qu'elles conviennent assez bien au goût que le successeur d'Alard, Octave, a, depuis 1712, donné aux forains pour les costumes, les décors et toute la machinerie du théâtre, parce que, sortes d'opéras bouffons, elles sont faites, comme le grand opéra, pour charmer les yeux des spectateurs ; mais il en relève le ton. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer la parodie du ballet du *Jugement de Pâris* par le comédien Dorneval avec celles des opéras de *Thétis et Pélée* et de *Télémaque* par Lesage.

La parodie de Dorneval manque totalement de finesse et de goût. On y voit Jupiter qui vient, avec tout l'Olympe, dans la banlieue de Paris, célébrer les noces de Thétis et de Pélée chez le sieur Gargot, lequel tient une auberge pour noces et festins, à l'enseigne de *la Chasse royale du Pont aux choux ;* et le dialogue serait constamment d'une pauvreté

(1) *Préface* du *Théâtre de la Foire.*

navrante, si Dorneval n'avait eu du moins l'heureuse idée de donner à la Discorde un accent normand très prononcé :

Domfront reconnaît ma puissance,
Ainsi que Valogne et Guibray;
L'on m'adore à Vire (1), à Coutance;
Caen ne jure que par mey.

La plaisanterie est beaucoup plus délicate dans les parodies de Lesage, qui remplace souvent les gros mots et les équivoques grossières par des traits d'une gaieté fine et légère. C'est ici la prudente et expérimentée Doris, qui conseille à Thétis de ménager à la fois ses deux amoureux divins, Neptune et Jupiter, le dieu des eaux et le dieu du ciel :

Chez l'un je serais les jours maigres;
J'irais chez l'autre les jours gras;

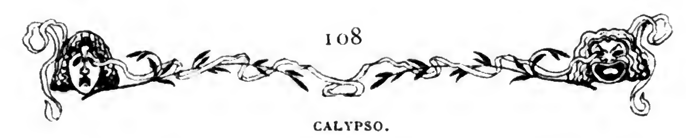
et là le refrain du vaudeville final est amené d'une façon fort ingénieuse : Minerve a donné Eucharis à Télémaque, au grand mécontentement de Calypso, et Calypso se plaint à la déesse sur l'air « *Oui-da, ma commère, oui* » :

Vous leur prêtez votre appui!

MINERVE.

Oui-da, ma commère, oui.

(1) C'est à Vire que, ayant besoin d'une cité processive, Casimir Delavigne placera la scène de son *Conseiller rapporteur*.



CALYPSO.

Vous me donnez ce déboire!

MINERVE.

Vraiment, ma commère, voire,
Vraiment, ma commère, oui.

CALYPSO, *même air.*

Je veux les tenir ici.

MINERVE, *d'un air moqueur.*

Ouï-da, ma commère, oui.

CALYPSO.

Dans une prison bien noire.

MINERVE.

Vraiment, ma commère, voire,
Vraiment, ma commère, oui.

CALYPSO.

Air : *Mon père, je viens devant vous.*

J'ai fermé le chemin des mers.

MINERVE.

Pour Eucharis et Télémaque
D'autres chemins me sont ouverts :
Zéphyrs, sur les rives d'Ithaque
Transportez-les dans ce moment.

CALYPSO.

Quoi! c'est donc là le dénoûment?

TÉLÉMAQUE *et* EUCHARIS, *à Calypso.*

Vraiment, ma commère, voire,
Vraiment, ma commère, oui.

Le succès de la *Parodie de l'Opéra de Télémaque* fut prodigieux au théâtre de la Foire. Mais ce

qui en fait pour nous le prix aujourd'hui, c'est que, au milieu de ces bouffonneries foraines, Lesage a glissé comme un essai de critique dramatique et littéraire en action, tantôt soulignant le ridicule de certains jeux de scène traditionnels à l'Académie royale de musique : « On joue la ritournelle tendre de l'opéra, pendant que Thétis (*c'est Arlequin!*), le mouchoir à la main, fait le tour du théâtre, à l'imitation de l'actrice de l'Opéra » ; tantôt raillant par une épigramme leste et rapide la façon dont le poème de l'opéra est conduit et le divertissement amené. Par là Lesage a ouvert la voie à Favart et préparé ses charmantes *Rêveries renouvelées des Grecs*.

Et en même temps qu'il élève vers lui l'opéra-comique, Lesage descend vers l'opéra-comique.

En 1716, une Chambre de Justice venait d'être établie, qui faisait rendre gorge aux traitants, à la grande joie du public pressuré par eux, et tout Paris s'amusait de voir les archers pourchasser les hommes d'affaires et les relancer jusque dans le grenier à foin de leur écurie. Dorneval, qui ne manquait ni de profondeur dans l'observation, ni d'âpreté dans la satire, et qui avait le sentiment et le goût de l'actualité, imagina de faire représenter à la Foire un *Arlequin traitant,* qui rappelait la manière amère et farouche de Nolant de Fatouville. Au traitant, qui voulait s'anoblir, le généalogiste Blasonnet proposait pour armoiries « un pourceau d'or en champ de gueules avec trois glands dans le groin, et cette devise latine : *Virtuti debita*

merces (1) ». Ailleurs, ce court, mais suggestif dialogue s'établissait entre deux financiers :

ARLEQUIN.

Vous êtes le plus grand de tous les fripons.

BARBARIN, *ôtant son chapeau.*

Après vous, Monsieur.

Et c'était une scène digne, en vérité, d'*Arlequin Grapignan*, que celle où Arlequin faisait à ses trois commis, Bordereau, Transparent et Bonnemain, une querelle d'Allemand, pour les chasser sans les payer :

Quoi! à sept heures du matin personne dans mon bureau!

BORDEREAU.

Mais, Monsieur, on n'entre qu'à huit heures dans tous les bureaux.

ARLEQUIN.

Non. Et on s'amuse à jaser, à rire, à râper du tabac tant que la journée est longue. Savez-vous bien que je me lasse de donner cinq cents livres d'appointements à de mauvais écrivains comme vous, pendant que je trouve de jolis garçons qui écrivent comme des Sauvages (2), et qui se jettent à ma tête pour quatre cents francs.

BORDEREAU, *ironiquement.*

Je crois que vous en trouvez beaucoup!

(1) Juste récompense du mérite.
(2) Maîtres écrivains alors célèbres.

ARLEQUIN.

Oui, oui, j'en trouve. Mais qui vous a mis ici, Monsieur Bordereau?

BORDEREAU.

Mme la Vicomtesse de la Tripaudaye.

ARLEQUIN.

Qui? cette vieille Normande, dont la nièce m'a joué un si vilain tour! Révoqué, allons, révoqué!

BORDEREAU.

Mais, Monsieur, si...

ARLEQUIN.

Point de *mais,* point de *si.* Et vous, Bonnemain, qui avez-vous pour patron?

BONNEMAIN.

M. Subtil, l'agent de change.

ARLEQUIN.

M. Subtil? Fort bien. Il m'a fait éprouver sa subtilité. Révoqué, révoqué! Pour vous, Transparent, je suis fort mécontent de votre écriture.

TRANSPARENT, *lui montrant un papier écrit de sa main.*

Quoi? vous trouvez cette écriture-là...?

ARLEQUIN.

L'horrible chose! Quels pieds de mouche! A la considération de qui vous ai-je reçu?

TRANSPARENT, *bas à Arlequin.*

De Mlle Catin.

ARLEQUIN, *branlant la tête.*

Je ne connais point cela.



TRANSPARENT, *toujours bas.*

Pardonnez-moi. Vous allez quelquefois souper avec elle, et...

ARLEQUIN.

Ah! Je me la remets. C'est la brune de la rue Saulis.

TRANSPARENT.

Vous y êtes.

ARLEQUIN, *prenant le papier des mains de Transparent.*

Voyons encore une fois votre écriture. (*Regardant le papier.*) Mais elle n'est pas si mauvaise; je ne l'avais pas bien considérée. Oui, ces jambages sont bien déliés, ces liaisons bien nourries. Vous resterez chez moi, vous.

BORDEREAU.

Air : *Adieu, paniers, vendanges*, etc.

Enfin, Monsieur, puisque vous êtes
Résolu de nous renvoyer,
Il faut, s'il vous plaît, nous payer.

ARLEQUIN, *secouant la tête.*

Adieu, paniers, vendanges sont faites.

Quant à Transparent, sa fortune est assurée, car Arlequin le mariera à Mademoiselle Catin.

Tout le public battit des mains à cette virulente satire, et l'on allait répétant qu'*Arlequin traitant* était le *Turcaret* de l'opéra-comique.

Seul, l'auteur de *Turcaret* ne partagea point l'engouement général; non par une sotte jalousie, ni qu'il tînt la pièce pour mauvaise; mais il ne la trouvait pas dans le ton qui convenait au Théâtre

de la Foire : « Nous ne devons point, disait-il, avec les bornes qui ont été mises à notre théâtre, prétendre rivaliser avec les Grands Comédiens ; laissons-leur les satires impitoyablement poursuivies, les amples développements, les analyses patientes, qui d'ailleurs ennuient le public d'aujourd'hui. C'est justement pour cela qu'il vient à nous. Donnons-lui donc ce qu'il réclame de nous. Donnons-lui, dans un spectacle court, agréable à voir et facile à suivre, de la gaieté gauloise et de l'esprit français. Resserrons toute une satire en une épigramme vive et hardie, qui parte à l'improviste, entre deux pirouettes, à la fin d'un vaudeville. Les Parisiens sont gens à comprendre tout à demi-mot. Que notre malice légère et gracieuse effleure mille sujets, sans s'appesantir sur aucun, dans de petites pièces d'une action simple et serrée, pleines d'entrain et de naturel ! Le public se retirera de ce spectacle nouveau pour lui le plaisir au cœur, la joie dans les yeux et la chanson aux lèvres. Et il nous reviendra ! »

La recette était plus facile à donner qu'à suivre, à cause de la gêne où les vaudevilles réduisaient les auteurs. A rapidement enlever ces esquisses, dont tant devaient être fugitives, Lesage apporta une merveilleuse dextérité.

Afin de se débarrasser de « ces scènes de liaisons languissantes, qu'il faut toujours essuyer dans les meilleures comédies », afin de supprimer les épisodes parasites et un délayage fastidieux, Lesage s'avisa de condenser en un acte ce qui d'ordinaire en remplissait trois, comme il avait déjà fait pour

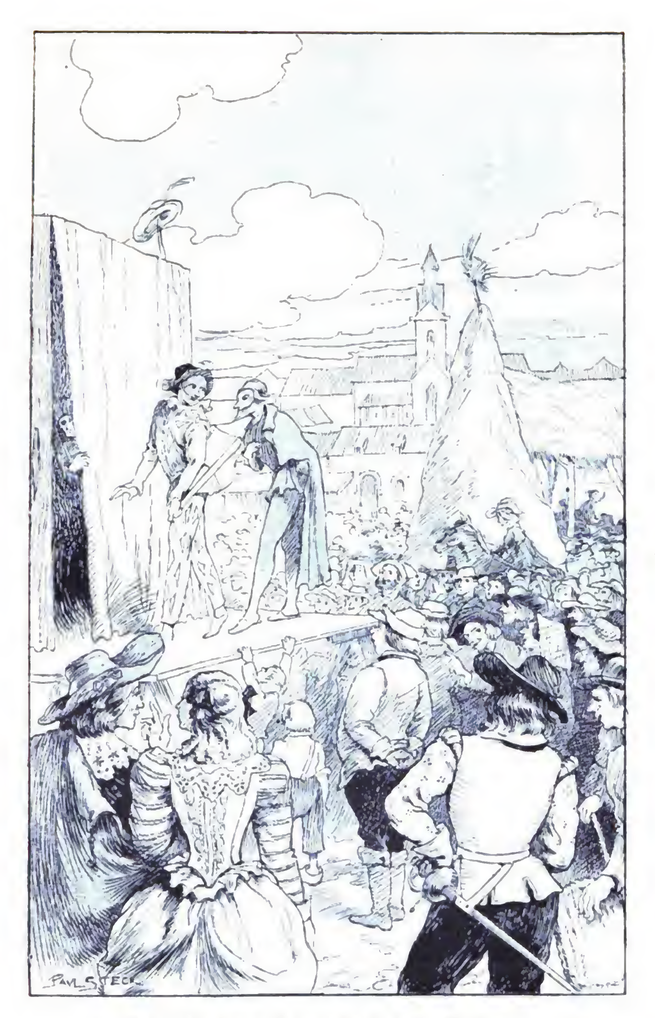
Crispin rival de son maître et pour *la Tontine*, et de fournir la représentation avec deux petites comédies, entièrement distinctes, réunies artificiellement par une troisième petite pièce, qui servirait de prologue.

Voici le plan, très simple, d'une de ces trilogies foraines. L'ancien discours, que prononçait avant la représentation l'un ou l'autre des acteurs, est remplacé par une courte comédie-prologue, *la Foire de Guibray*; on y voit un comédien italien avec sa troupe, et Arlequin à la tête d'une troupe d'Arabes, qui viennent demander l'autorisation de donner quelques représentations au juge de Guibray, et celui-ci leur répond :

Que chacun de vous par ses jeux
Tâche d'avoir la préférence:
Celui qui le plus me plaira
Dans cette ville restera.

Voilà le lien, bien fragile, qui va réunir les trois pièces. Sur cette parole, les Arabes jouent *Arlequin Mahomet*, un petit acte romanesque et pyrotechnique, dont Cailhava a tiré en 1770 son *Cabriolet volant*, et les Italiens représentent *le Tombeau de Nostradamus*, dont j'aurai tout à l'heure à parler. Le juge de Guibray donnera-t-il la préférence aux comédiens italiens ou aux comédiens arabes? Cruelle énigme, dont nous ne saurons jamais le mot.

Mais voyez l'avantage pour le théâtre aussi de ce plan commode : que ne réussisse pas *Arlequin Mahomet*, et les forains en seront quittes pour le



Le théâtre de la Foire, à la Foire de Guibray.

remplacer par une autre petite pièce du même genre, *Arlequin Hulla*, par exemple, un vrai chef-d'œuvre d'ingéniosité, que j'espère bien voir reprendre un jour ou l'autre par quelqu'un de nos théâtres, ou encore cet amusant *Tableau du mariage*, dont M. Abraham Dreyfus a tiré une comédie charmante, *le Klephte* (1881).

Et comme sera varié ce spectacle à la fois un et coupé! A un prologue d'actualité, dont le réalisme piquant aura amusé les spectateurs, succède une comédie d'intrigue, d'ordinaire à travestissements, mais toujours alerte et claire, qui se hâte en chantant vers son dénouement; et la représentation se terminera par une pièce à caractères ou à tiroir, dans laquelle l'auteur a relégué tous les personnages épisodiques, qui défileront alors devant nous comme dans une revue.

La revue, voilà je ne dis pas le genre que Lesage a créé, car il était en germe déjà dans *les Fâcheux* de Molière et dans *le Mercure Galant* de Boursault, mais le genre où Lesage a excellé.

De temps à autre, il prend quatre ou cinq des types et des caractères qu'il a dessinés soigneusement d'après nature et qu'il collectionne pour les grouper un jour autour de son Gil Blas, et il les jette ou les fait jeter sur le théâtre par Dorneval ou par Fuzelier, son « cher Plaute », si ressemblants et si vivants que le public les reconnaît sans peine et les salue malignement par des éclats de rire.

Ils sont là, tous ceux qui pour une raison ou pour une autre ont dans le cours de l'année, ou



simplement d'une Foire à l'autre, éveillé la moquerie parisienne : c'est l'actrice galante envoyée à la Salpêtrière; c'est le procureur dont la trop élégante procureuse a « paraphé le front » ; c'est le mari besogneux et complaisant, qui sait sortir de chez lui à propos; c'est la vieille coquette, dont le cœur a tant voyagé que son coffre est « plein de louis, de pistoles d'Espagne, de florins, de patagons, de ducats, de piastres, de sequins et de guinées (1) » ; c'est la comtesse de Sept-et-le-va, qui donne un concert où elle a rassemblé « de la musique masculine, féminine et neutre », et qui met à sa porte un gros fanal (2) pour avertir les passants qu'on joue chez elle ce pharaon, où Buffon dira bientôt que « le banquier est un fripon avoué et le ponte une dupe dont il est convenu de ne pas se moquer »; c'est le vieux fripier, qui se plaint à tous de ce que sa jeune femme n'a point d'enfant (3); c'est encore, sous le nom de *M. Prône-vers,* Thiériot prônant à tous venants le jeune Voltaire, « le célébrissime auteur d'un élégantissime poème épique, qui efface tous les poèmes passés, présents ou à venir (4) » ; c'est enfin la Docte Compagnie elle-même, l'Académie Française, divisée et troublée par la bruyante querelle des Anciens et des Modernes; c'est le savant Bouquinidès, personnifiant en lui tous les défenseurs d'Homère, qui arrête

(1) *Les Arrêts de l'Amour*, par Dorneval.
(2) *Le Pharaon*, par Fuzelier.
(3) *Le Temple du Destin*, par Lesage.
(4) *Le Temple de Mémoire*, par Lesage.

7.

dans la rue les passants pour leur faire crier : « Vivent les Grecs! » et qui, soutenu de ses trois disciples, Parasiton, Gueulardès et Tapemodernos, s'apprête à se ruer à l'assaut d'un café, à la descente du Pont-Neuf, où s'assemblent des beaux esprits détracteurs de l'antiquité (1).

Et c'est là déjà tellement bien la revue moderne que Lesage et ses deux collaborateurs ont appris à présenter leurs épigrammes sous une forme matérielle et théâtrale, qui frappe les yeux en même temps que l'esprit; déjà leurs pièces abondent en idées de revue, comme n'eût pas manqué de dire Sarcey.

Rien peut-il nous rendre plus sensible et mieux nous peindre l'ardeur fanatique du vieux commentateur pour ses chers anciens que ce fragment de couplet, avec le jeu de scène qui l'accompagne :

BOUQUINIDÈS, *à ses élèves.*

De l'Iliade, qu'on révère,
Donnez le livre savoureux.

Les pédants apportent à genoux le livre d'Homère dans une cassette de la Chine. Arlequin (Bouquinidès) *tire le livre, qu'il embrasse et lèche, en disant :*

Quel plaisir d'embrasser Homère!

LE BAILLI.

Je crois qu'il en est amoureux.

Rien peut-il marquer plus profondément que ce dialogue scénique et le geste final tout le mépris de

(1) *Arlequin défenseur d'Homère* (1715), par Fuzelier. Une note manuscrite de d'Argenson constate que le succès de cette pièce fut prodigieux.

Lesage pour le poète famélique et flagorneur, M. Gloutonneau, comme il l'appelle quelque part, qui serait bien pour lui le plus méprisable des hommes, si le musicien n'existait pas (1)? Le Poète apporte tous ses ouvrages à Arlequin :

Air : *Ah! que la paresseuse Automne.*

Je vais les mettre sous la presse;
Je veux dans peu les publier.
Le zèle, qui pour vous me presse,
Me porte à vous les dédier.

ARLEQUIN.

Ho, ho, ho!

LE POÈTE.

Je dirai de vous des merveilles.

ARLEQUIN.

Moi, je prétends les payer bien,
Quoique pour louanges pareilles
Aujourd'hui l'on ne donne rien.

Arlequin donne de l'argent au Poète.

Air : *Comme un coucou que l'amour presse.*

Oui. Voilà, mon panégyriste,
Pour être bien sur vos papiers.

LE POÈTE, *s'en allant, après avoir salué Arlequin.*

Je vais payer mon aubergiste.

ARLEQUIN, *l'appelant.*

St, st.

Item. Voici pour des souliers.

Il donne encore de l'argent au Poète, qui fait une révérence et s'en va.

(1) *La Ceinture de Vénus.*

ARLEQUIN, *l'appelant encore.*

St, st.

Air : *Menuet d'Hésione.*

Item. Parlant avec franchise,
Votre perruque a fait son temps.

Il lui donne une troisième fois de l'argent

LE POÈTE *fait deux ou trois pas pour s'en aller, et, voyant qu'on ne l'appelle plus, il revient, et, se déboutonnant, il dit en continuant l'air :*

Item, Monsieur, pour ma chemise.

ARLEQUIN, *lui donnant pour la dernière fois de l'argent avec un coup de pied au cul :*

Digne fruit de tes vers charmants.

Que paraîtraient enfin toutes les satires les plus violentes contre la vanité et contre les prétentions de la nouvelle noblesse, à côté de ce tableau, véritable satire en action, et l'une des plus heureuses scènes de revue que je connaisse? Deux jeunes gens, se querellant au sujet de l'ancienneté de leurs maisons, viennent demander à Nostradamus de prononcer.

Le Magicien fait avec sa baguette des gestes de cabaliste. Il remue les lèvres, et paraît agité de mouvements convulsifs. Ensuite il dit au premier jeune homme de regarder. Dans le moment, on voit passer un vieux gentilhomme de campagne, après lui un bailli de village, qui est suivi d'un meunier.

1er JEUNE HOMME, *apercevant le meunier, dit avec des marques de désespoir.*

Un meunier!



NOSTRADAMUS, *au second jeune homme.*

A vous le dé !

Il passe, l'un après l'autre, un gros homme richement vêtu, un petit commis aux aides, la rouanne (1) *à la main, et enfin un cocher.*

2° JEUNE HOMME, *apercevant le cocher, et poussant un cri de douleur.*

Un cocher !

Ils sortent tous deux pleins de rage et de confusion, sans prendre congé de Nostradamus.

Quelle force! Et en même temps quelle sobriété!

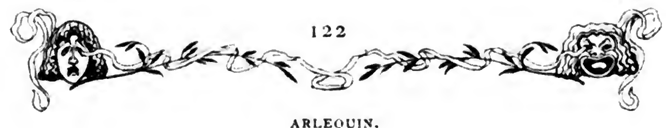
Et comme il est dit que jusqu'à la fin nous constaterons que notre époque n'a rien inventé, voici que nous trouvons dans le Théâtre de la Foire la plus ancienne, sinon la meilleure de ces scènes dans la salle, qui portent toujours tant et qui amusent tant les spectateurs de nos revues modernes. Elle est au second acte d'*Arlequin traitant* par Dorneval. Belphégor montre à Arlequin, dans le Tartare, le poète Rodomont, condamné, pour ses mauvais livrets d'opéra, à rouler éternellement le rocher de Sisyphe; et Arlequin prend pitié, à voir les efforts désespérés du malheureux rimeur :

Y sera-t-il longtemps? Quand lui ferez-vous grâce?

BELPHÉGOR.

Lorsqu'un pareil auteur viendra prendre sa place.

(1) Instrument dont se servaient les commis aux aides pour marquer les pièces de vin.



ARLEQUIN.

S'il ne faut qu'un auteur d'un mauvais opéra,
J'en vois un près d'ici qui le remplacera.

Arlequin montre du doigt un homme assis sur le théâtre parmi les spectateurs (1). *Cet homme se lève en colère, et, apostrophant Arlequin, il dit :*

L'HOMME.

A qui en veut donc ce maraud-là?

Aux personnes qui sont à côté de lui :

Laissez-moi passer, s'il vous plait, Messieurs.

Il s'avance sur le théâtre d'un air furieux, et dit, en donnant de ses gants par le visage d'Arlequin et de Belphégor :

Vous êtes de plaisantes canailles de.....

ARLEQUIN, *se démasquant.*

Comment, Monsieur? Est-il permis de venir ainsi sur un théâtre interrompre un spectacle?

L'HOMME, *donnant un coup de poing à Arlequin.*

Tais-toi, gueux!

ARLEQUIN, *criant de toutes ses forces.*

A la garde! à la garde!

La garde arrive sur le théâtre, ce qui laisse les spectateurs dans l'attente d'un événement sérieux; mais l'homme, qui se trouve être un acteur, chante :

Air : *Voulez-vous savoir qui des deux.*

Je vous trouve bien insolents
De critiquer d'honnêtes gens.

Il est interrompu en cet endroit par les cris de surprise que font tous les spectateurs, qui reconnaissent agréablement leur erreur.

(1) Il y avait alors des banquettes sur la scène même.



Cette scène de magie que nous venons de voir dans *le Tombeau de Nostradamus* et cette vision du Tartare offerte aux spectateurs dans *Arlequin traitant* ne sont nullement des exceptions dans le théâtre de la Foire. Au contraire, Lesage et ses collaborateurs se sont plu, pour diverses raisons, à introduire dans leurs pièces foraines toutes les sortes de merveilleux : merveilleux mythologique, merveilleux magique, merveilleux féerique, ou tout simplement merveilleux oriental et romanesque, et merveilleux allégorique.

D'abord le merveilleux était déjà à la mode, et Lesage lui-même avait contribué pour une large part à l'y mettre. Tout Paris avait lu son roman du *Diable boiteux*, imité de Luis Velez de Guevara, où le diable, plus malin cette fois que méchant, s'amuse à lever indiscrètement le toit des maisons pour montrer à l'auteur tout ce qui s'y passe, — et ce qui s'y passe n'a rien, en général, de particulièrement édifiant. Tout Paris avait lu avec une curiosité passionnée, dans la traduction d'Antoine Galland, cette charmante série de contes arabes, *la Lampe merveilleuse, Ali-Baba, le Dormeur éveillé,* où revit l'Orient voluptueux et sanguinaire, fanatique et rêveur, et dont l'ensemble forme le curieux recueil des *Mille et une Nuits;* pour profiter de cette vogue, Petis de la Croix s'était empressé de traduire, sous le titre de *Mille et un Jours,* des contes orientaux, dont Lesage revoyait la rédaction, et Gueulette, avec une activité infatigable, donnait au public, qui les lisait tous, des contes

bretons, des contes tartares, des contes chinois' des contes mogols et des contes péruviens. A leurs spectacles merveilleux les forains trouvaient donc un public tout préparé et disposé à les bien accueillir.

De plus, de tels sujets avaient l'avantage de prêter aux splendeurs, à l'ingéniosité, à la nouveauté de la mise en scène.

Ici se déploie le cortège triomphal d'Arlequin, roi de Serendib; dans *Arlequin-Mahomet*, le héros se promène en l'air dans un coffre-volant; dans *le Tombeau de Nostradamus*, voici que des démons s'envolent; dans *le Monde renversé*, Pierrot et Arlequin traversent deux ou trois fois les hauteurs du théâtre sur un griffon ailé, et quand ils ont pris terre dans une campagne remplie d'animaux extraordinaires, sur le désir qu'ils expriment, une table s'élève du sol toute chargée de fruits, et des victuailles descendent du ciel, aux grands éclats de rire des spectateurs.

Dans *la Princesse de Carizme*, la toile se lève sur le plus curieux décor peut-être du théâtre de la Foire : on voit dans l'enfoncement la porte de la ville, et de chaque côté trois petites tours, à la fenêtre de chacune desquelles est un pauvre fou, qui a perdu la raison pour avoir aperçu la belle princesse de Carizme.

L'Ile des Amazones saisissait tout d'abord les yeux et les esprits par la beauté hardie de la mise en scène : « Le théâtre représente un port de mer et une ville dans l'éloignement, comme la ville de

Venise, qu'on a vue au *Spectacle de l'Optique* (déjà !). Il paraît un vaisseau dans lequel il y a deux Amazones avec Pierrot et Arlequin. On entend quelques coups de canon sourds, auxquels on répond de la citadelle. L'obscurité, qui régnait d'abord sur le port, se dissipe, et l'on entend les sons de plusieurs instruments avec des timbales et des trompettes. Après quoi Arlequin et Pierrot s'avancent sur le rivage, enchaînés et conduits par deux Amazones. »

Et c'était un tableau étrange et charmant que présentait *le Temple du Destin* au public étonné et ravi. On voyait dans le fond un escalier à deux rampes, sur le haut duquel paraissait le Temps avec sa faux. Six Heures blanches et six Heures noires étaient rangées le long de l'escalier. Sur les murs étaient dépeints des événements extraordinaires, comme autant de marques de la puissance du Destin. Au milieu du temple s'élevait un trône, d'où le Destin, lui-même, couvert d'un voile, rendait ses oracles. Et à la fin de la pièce, aux premières mesures d'un air nouveau composé par Gillier, les Heures blanches et les Heures noires descendaient, légères, les degrés de l'escalier à deux rampes, et venaient sur le devant du théâtre évoluer et danser en groupes élégants et gracieux, qu'avait réglés Dumoulin.

Mais ce n'était pas surtout pour suivre la mode, ou pour ouvrir un large champ aux fantaisies pittoresques du décorateur et du costumier, que Lesage et ses collaborateurs employaient si volontiers dans leurs comédies foraines le merveilleux mytho-

logique, romanesque ou magique. Il leur fournissait un cadre tout à fait commode pour leurs revues spirituelles et pour leurs amusantes pièces à tiroir; il leur permettait de développer dans des situations originales et neuves, parce qu'elles étaient créées artificiellement, des sentiments au contraire très naturels, dont la vérité n'en semblait que plus piquante, et « des portraits satiriques, qui contentaient les personnes qui veulent de la morale (1) ».

Tantôt les auteurs du *Théâtre de la Foire* nous transportent dans un pays antique, lointain ou fantastique, dont les mœurs forment un plaisant contraste avec les nôtres, et de ce contraste naissent en foule les épigrammes malicieuses.

Dans *l'Ile des Amazones* la coutume est que les femmes renvoient au bout de trois mois les hommes qu'elles ont enlevés pour les épouser. Quels seront leurs sentiments à l'heure inexorable de la séparation? En voici deux qui sont enchantées de dire adieu, l'une à un Suisse trop froid, l'autre à un Espagnol trop ardent; mais une troisième se désole, parce qu'elle avait épousé un Français, charmant comme tous les Français. Pour lui, comme tous les Français, volage, il est ravi, naturellement, de secouer une fidélité de douze semaines; conservant jusqu'au bout leurs caractères, dans la barque qui les emporte loin de l'île des Amazones, « le Suisse fume, le Français râpe du tabac, et l'Espagnol paraît rêver tristement, la tête appuyée sur sa main ».

(1) *Préface* de Lesage pour le *Théâtre de la Foire*.

La donnée d'*Arlequin Hulla ou la Femme répudiée* est agréable (1). Les Mahométans appellent *hulla* ou *licitateur* l'homme qui consent à devenir pour un seul jour l'époux d'une femme répudiée, afin que le premier mari la puisse ensuite légalement reprendre. Arlequin, qui passe en demandant l'aumône, consent à jouer, moyennant récompense, ce rôle de mari fictif. Mais il est mis en présence de sa femme, la trouve charmante, déclare absurde la législation du pays, et prétend jouir de tous ses droits d'époux. On voit d'ici la situation plaisante du premier mari, et l'on devine son piquant dialogue avec le hulla. La pièce se dénouera de la façon la plus orientale et la plus ingénieuse. Arlequin est gourmand; c'est son péché mignon : le premier mari enivre le hulla, le fait arrêter pour avoir bu du vin, et Arlequin, afin d'obtenir sa grâce, est obligé de répudier sa femme. Tout est donc bien qui finit bien, et gloire à Mahomet, prophète d'un dieu qui n'était pas le dieu des ivrognes!

Le Monde renversé (2), dont l'idée fut inspirée à Lesage par une de ces mauvaises images vendues dans la rue, est comme la contre-partie d'*Arlequin empereur dans la lune*. Nous sommes dans le pays de l'enchanteur Merlin, et rien ne s'y passe comme dans le reste de l'univers : Arlequin et Pierrot sont tout surpris d'y trouver les procureurs honnêtes,

(1) Elle est tirée des *Mille et un Jours*.

(2) Cette petite pièce a été reprise dernièrement, avec succès, aux *samedi* de l'Odéon.

les petits-maîtres austères, discrets et sobres, les philosophes gais comme des mousquetaires, les actrices prudes comme des vestales, les comédiens



Arlequin, marchand de pierreries.

modestes et les maris fidèles; Arlequin demande s'il y a des cocus dans le pays; et, comme nul ne sait ce qu'il veut dire, il est obligé de donner de cet animal, originaire d'Europe, la spirituelle défini-

tion que voici : « Un cocu est tout le contraire du coq. Le coq a plus d'une poule, et la femme d'un cocu est une poule qui a plus d'un coq. »

Mais, le plus souvent, si la fantaisie de Lesage, de Dorneval et de Fuzelier se plait à imaginer des cadres irréels, c'est pour que leur satire y puisse faire défiler des personnages d'un réalisme saisissant, en des scènes à tendance philosophique ou morale.

Dans la forêt des Ardennes, Arlequin a rencontré l'enchanteur Merlin, qui lui a révélé les vertus merveilleuses de deux fontaines (1) :

De ces eaux une goutte ou deux
Guérissent un homme amoureux ;
L'amour même se change en haine.
Mais l'eau de cette autre fontaine.....
Fait un effet bien différent :
Dès qu'on en boit, on sent son âme
S'enflammer d'une vive ardeur.

Arlequin et Mezzetin décident de s'établir vendeurs de ces eaux merveilleuses. Ils prennent d'abord, en gens avisés, un habit de charlatan, car

Un homme d'étrange apparence
Gagne d'abord la confiance,
Et surtout du peuple de France ;

et ils ouvrent boutique. Voilà le cadre fantastique : mais les acheteurs, qui vont se succéder dans leur boutique, seront au contraire d'un réalisme tel que

(1) *Les Eaux de Merlin*, par Lesage.



tout le public sentira aisément la vérité des caractères : ce sera d'abord une jeune comtesse, désireuse de refroidir l'ardeur d'un époux plus passionné qu'elle; puis un jeune cavalier, qui voudrait se guérir de son amour pour une princesse de théâtre; un campagnard naïf, qui ne se doute pas que, si sa voisine le tourmente toute la journée, lui tire les cheveux, lui pince les joues et lui donne des taloches, c'est justement parce qu'elle l'aime; enfin un mari pratique, qui sent le besoin de surveiller les relations de sa femme dans l'intérêt de la communauté :

Par l'eau d'amour j'attirerai
Les galants complaisants et riches,
Et par l'autre j'écarterai
Tous ceux qui sont gueux ou trop chiches.

Les Animaux raisonnables de Fuzelier nous transportent dans l'île de Circé. Ulysse a obtenu de la magicienne qu'elle rendît leur forme humaine à ses compagnons transformés par sa baguette en animaux; mais aucun d'entre eux ne désire revenir à son premier état : que servirait-il à la poule de redevenir une jeune coquette, à la linotte une fillette étourdie, au loup un procureur, au taureau un vieux cornard, et au cochon un gros financier? Il aime bien mieux rester sur son fumier avec sa chère truie, et il chante langoureusement cette parodie du couplet passionné d'Alceste dans *le Misanthrope :*

Quand vous me pourriez donner
Circé, votre mie,

Pour me faire abandonner
Mon aimable truie,
Je dirais, sans barguigner :
Reprenez votre Circé;
J'aime mieux ma truie,
O gué,
J'aime mieux ma truie.

L'intention morale apparaît plus nettement encore dans cette fine analyse des passions humaines qui a pour titre *la Boîte de Pandore* (1720), et qui semble bien être le chef-d'œuvre du *Théâtre de la Foire*. Avant que Pandore n'ait commis la fatale imprudence d'ouvrir sa boîte, que voit-on dans le monde? « Une mère qui n'est point intéressée; une tante qui ne minaude pas pour effacer sa nièce; deux époux également innocents; un vieillard qui se fait une raison sur son amour et qui offre son bien à son rival heureux, sans aucun intérêt de galanterie; une assemblée de parents qui ne se querellent point. » C'est l'âge d'or; c'est l'état d'innocence du monde. Mais la boîte fatale est ouverte par Pandore, et aussitôt tout change : dans ces âmes candides et pures pénètrent la dissimulation, la jalousie, l'ambition, la cruauté. Quel affreux spectacle! C'est celui qu'offre la société moderne.

Et voilà comment, à la grande satisfaction du censeur royal Danchet, ami d'enfance de Lesage, la philosophie morale s'introduisait aux théâtres de la Foire sous le manteau du merveilleux ou sous le voile de l'allégorie.

C'est en se servant aussi de la forme allégorique

que les Forains eurent l'audace de mettre sur le théâtre leurs propres querelles avec les Grands Comédiens, bientôt suivis dans cette voie d'ailleurs par la Comédie Italienne, que le Régent, beaucoup moins prude que la marquise de Maintenon, venait de rappeler à Paris; en sorte que l'on vit marcher, parler, se disputer sur plusieurs scènes à la fois, personnifiés par des artistes, la Comédie Française, la Comédie Italienne, la Foire, et son « cousin » l'Opéra.

C'est Lesage qui eut le premier cette ingénieuse idée. Il écrivit en 1718, pour la Foire Saint-Laurent, un assez piquant prologue, intitulé *la Querelle des Théâtres*.

Mezzetin accourt annoncer à la Foire que la Comédie Française et la Comédie Italienne viennent d'arriver, comme Athalie dans le temple des Juifs, et qu'elles semblent fort mécontentes de voir la foule se presser aux spectacles des forains :

Je ris de la douleur profonde
Que fait paraître une des deux.

LA FOIRE.

C'est la Française apparemment.

MEZZETIN.

L'autre de la sienne est maîtresse.

LA FOIRE.

Oh! c'est l'esprit italien.

Et voici que, pâle, épuisée, s'avance en chancelant, comme la Phèdre de Racine, la Comédie

Française elle-même, « appuyée d'un côté sur la Comédie Italienne et de l'autre sur M. Charitidès, auteur tragique »; et elle dit d'une voix mourante :

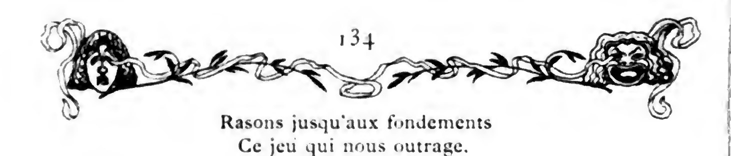
N'allons pas plus avant; demeurons, ma mignonne.
Je ne me soutiens plus; la force m'abandonne.
Mes yeux sont étonnés du monde que je voi.
Pourquoi faut-il, hélas! qu'il ne soit pas chez moi?

Mais la Comédie Italienne lui répond, d'un ton languissant elle aussi, en quittant son bras : « Oh! Tâchez de vous soutenir toute seule! J'ai assez de peine à me soutenir moi-même. » Et voilà qu'elles se trouvent mal, chacune de leur côté, sur un fauteuil.

Il faut la vue odieuse de l'Opéra, qui a donné aux forains l'autorisation de chanter et qui vient demander à la Foire de lui avancer un quartier de sa pension, pour ranimer leur énergie défaillante : « L'Opéra! Le traître! C'est l'auteur de nos malheurs! C'est lui, maudite Foire, qui t'a retirée du néant! » Et, semblables à deux Furies, elles le rouent de coups sur l'air des Gorgones de *Persée :*

Non, ce n'est que pour la colère
Que nos cœurs malheureux sont faits.
La concorde ne peut nous plaire;
Nous y renonçons pour jamais.
Non, ce n'est que pour la colère
Que nos cœurs malheureux sont faits.

Dans leur rage aveugle, elles chargent, l'une ses Romains, l'autre Pantalon et ses camarades, de démolir les théâtres de la Foire :



Rasons jusqu'aux fondements
Ce jeu qui nous outrage.

Mais les forains arrivent en nombre, comme les lévites de Joad, au secours de l'Opéra et de leurs immeubles; ils mettent en fuite Italiens et Romains, et le prologue se termine par un grand ensemble :

Vive la Foire et l'Opéra!

Le public s'amusa beaucoup de cette invention originale et de ce spectacle tout nouveau; et la grande protectrice des forains, Madame, la spirituelle Charlotte-Élisabeth de Bavière, mère du Régent, y prit même tant de plaisir qu'elle voulut que *la Querelle des Théâtres* fût jouée derechef sur la scène même de l'Opéra.

La disparition des forains, qui attiraient tout le public à leurs représentations, devenait pour la Comédie Française une question de vie ou de mort; elle lança une nouvelle pétition, et le bruit se répandit aussitôt que l'opéra-comique allait être supprimé. Gais jusque dans le malheur, comme ils l'avaient toujours été malgré leurs dettes, les forains chantèrent leur propre trépas. Lesage écrivit avec Dorneval *les Funérailles de la Foire,* et Madame fit représenter la nouvelle allégorie sur le théâtre du Palais-Royal, le jeudi 6 octobre 1718.

Pour s'être mise à manger des viandes délicates, au lieu des viandes grossières auxquelles elle était depuis si longtemps accoutumée, la Foire est tombée gravement malade, et elle va mourir. L'agoni-

sante fait une fin des plus édifiantes, et, au moment d'expirer, elle demande pardon à la Comédie Italienne et à la Comédie Française

D'avoir par ses traits de satire
Détaché d'elles tant de gens,
Et d'avoir quelquefois fait rire
Toute la ville à leurs dépens.

L'Opéra éclate en sanglots :

Sans la Foire, sans ses ducats,
Croyez-vous que je puisse vivre?

Il reparaît bientôt en crêpe et avec ces bandes de toile blanche, retroussées sur le bord des manches, qu'on appelait des *pleureuses;* aux accents funèbres de la marche d'Alceste, jouée avec sourdines par l'orchestre, il mène le deuil, accompagné par tous les acteurs forains également en crêpe :

La Mort barbare
Détruit aujourd'hui tous les ris :
La Foire est morte!

Et cependant les deux Comédies et leurs suivants chantent gaiement :

Elle est morte, la vache à panier.
Elle est morte, il n'en faut plus parler;

et ils dansent tous d'allégresse à la pensée qu'ils vont enfin revoir le public :

Il aura beau mourir d'ennui,
Il viendra chez nous malgré lui.

Il était difficile de mourir avec plus d'esprit, comme se plut à le reconnaître le Régent, qui disait en sortant du Palais-Royal : « L'opéra-comique ressemble au cygne, qui ne chante jamais plus mélodieusement que quand il va mourir. » Quelques semaines après, en effet, faisant droit aux réclamations de la Comédie Française, la Cour suprême décidait la suppression de tous les spectacles forains, les marionnettes et les danseurs de corde exceptés.

Lesage et ses amis ne désespérèrent pas pour si peu : ils savaient par une longue expérience que ce qu'un arrêt a supprimé, un autre arrêt le peut rétablir.

Dans une délicieuse chanson, composée à Jersey par Victor Hugo proscrit, revient tous les six vers ce refrain d'une mélancolie pénétrante :

> Le mois de mai sans la France,
> Ce n'est pas le mois de mai;

de même les Parisiens ne tardèrent pas à murmurer que

> Paris sans la Foire,
> Ce n'est point Paris.

D'autre part, l'Opéra, toujours endetté, regrettait de ne plus pouvoir vendre le privilège de l'opéra-comique. Pour tenir compte des désirs exprimés par le public, comme pour améliorer la situation de l'Académie royale de musique, on auto-

risa celle-ci, dès 1720, à faire exploiter tacitement l'opéra-comique par deux entrepreneurs forains, Lalauze et Restier. L'année suivante, cette permission fut changée en un privilège cédé à une société d'anciens acteurs forains sans emploi; et Lesage et Dorneval s'empressèrent de célébrer, dans une nouvelle allégorie, *le Rappel de la Foire à la vie.*

Tandis que tous les forains pleurent autour du tombeau de la Foire, survient l'Opéra, qui s'offre, moyennant une commission honnête, à la ramener des enfers, comme Hercule en ramena jadis Alceste. Et, de fait, il descend dans le royaume de Pluton, chante son répertoire devant toute la cour infernale, qu'il endort profondément, et gagne aussitôt la porte avec sa cousine. A la nouvelle que la Foire est ressuscitée, la Comédie Française et la Comédie Italienne arrivent, furieuses

Que l'avare Achéron ait pu lâcher sa proie;

elles criaillent et glapissent tant qu'un gros et grand Monsieur est obligé de s'interposer et de mettre le holà. C'est le Public, qui, très conciliant et très sage, adresse aux trois Comédies ce petit sermon : « Je vous regarde toutes trois

De même que dans un repas
Je considère trois bons plats,
Dont chacun me plaît et me pique;
Et des trois l'assaisonnement,
Lorsque j'y sens le sel attique,
Flatte mon goût également.

Travaillez avec zèle : vous pouvez me plaire toutes les trois par la variété de vos talents. »

C'était là parler d'or. Mais, pour que le Public fût écouté, il eût fallu que la Foire ne fût pas en pleine guerre civile, les Italiens bataillant contre l'Opéra, et la Comédie Française contre tout le monde; pour que Lesage fût en droit de prêcher l'apaisement, il eût fallu qu'il ne prît point lui-même part à la lutte, écrivant pour la Comédie Française contre la Comédie Italienne un vaudeville en prose, *la Tête noire,* et refusant son *Rappel de la Foire à la vie* à la nouvelle troupe d'opéra-comique, laquelle ne lui plaisait point.

Il faut croire d'ailleurs qu'elle ne valait rien, car elle n'attira personne. Craignant de n'être point payé par elle, l'Opéra transporta son privilège à l'Arlequin Francisque Molin, qui représenta aussitôt, outre *le Rappel de la Foire à la vie,* cette aimable *Boîte de Pandore,* dont j'ai déjà parlé. Le succès fut étourdissant, et, comme toujours, la Foire en fut victime : la Comédie Française obtint à nouveau que le dialogue fût interdit aux forains, et l'Opéra, inquiet de la concurrence qu'il se faisait ainsi à lui-même, leur retira de son côté le chant.

Exaspérés de voir encore tout leur échapper à la fois, Lesage, Dorneval et Fuzelier louèrent à Delaplace et à Dolet leur théâtre des *Marionnettes étrangères,* firent peindre sur le rideau un Polichinelle en pied, avec cette devise : « J'en valons bien d'autres! » et montrèrent à leurs ennemis que des acteurs de bois pouvaient être presque aussi redou-

tables pour eux que des comédiens chantants et parlants. A la voix du crieur : « Entrez, Messieurs, Mesdames : c'est ici l'assemblée de toute la noblesse », tout Paris s'empressa pour voir les *fantoccini* de Lesage parodier le *Romulus* de Lamotte-Houdard et les Grands Comédiens, « Romulus figurant en Pierrot, le grand pontife de Rome en Polichinelle, et Tatius, le roi des Sabins, en bonhomme Jambroche (1) ». Le Régent fit comme tout Paris. En sortant, vers la fin de la nuit, des *Marionnettes étrangères,* cet homme d'esprit regretta sincèrement que le privilège des Grands Comédiens réduisît un écrivain comme l'auteur de *Turcaret* à se faire joueur de bamboches, et, s'il n'eût tenu qu'à lui, il eût certainement sur l'heure accordé aux théâtres cette liberté, qu'ils ne devaient conquérir qu'après bien d'autres épreuves encore, à la fin du XVIII[e] siècle.

Quant à Francisque, il se désolait, et à force d'intriguer, de supplier, de faire valoir qu'un incendie récent l'avait presque ruiné, il finit par obtenir, comme une faveur insigne, l'autorisation de faire parler sur la scène un acteur, mais un seul.

Allait-il donc falloir revenir aux anciens monologues, si incohérents? Mais le goût du public s'était affiné, et ne les supporterait plus. En faire de nouveaux? Lesage et ses amis s'y refusaient. Francisque eut l'heureuse idée d'aller trouver Piron.

Alors qu'il courait la province, donnant de ville

(1) *L'Antre de Trophonius,* par Piron.

en ville des représentations, il avait rencontré à Dijon ce jeune homme, déjà célèbre dans toute la Bourgogne par son esprit original et par sa verve caustique. Alexis Piron était fils d'un apothicaire-poète, assez distingué dans son double talent pour que les princes de Condé aient apprécié également la sûreté de sa main dans l'intimité je n'ose dire du tête-à-tête, et l'originalité de ses reparties dans une conversation générale. Indécis sur le choix d'une carrière, le jeune Piron avait hésité longtemps entre le petit collet et le *mousquet* paternel. Nettoierait-il les consciences ou bien les intestins? Il cherchait sa vocation. En attendant qu'il la vît clairement, il avait fait son droit, avait été reçu avocat, et était devenu un objet de scandale en rimant une ode aussi obscène que spirituelle, dont tout Dijon parlait avec indignation, et dont tout Dijon avait d'ailleurs pris copie. Dès lors Piron avait renoncé à entrer dans les ordres sacrés; il avait vécu dans sa ville natale, pauvre, mais gai, chantant le vin généreux de sa chère Bourgogne, et criblant d'épigrammes les « ânes de Beaune »; c'est ainsi qu'on appelait à Dijon les habitants de la cité voisine. S'étonnait-on de le voir dans la campagne abattre à coups de canne tous les chardons, « C'est, disait-il, que je suis en guerre avec les Beaunois; alors je leur coupe les vivres. » Et chaque jour amenait quelque épigramme nouvelle, et augmentait la colère des citoyens de Beaune contre Piron, qui n'en avait cure, et qui résolut même de braver leur ressentiment en les défiant chez eux :

Allez, je ne crains point leur impuissant courroux;
Et quand je serais seul, je les bâterais tous.

Un jour de fête il osa se montrer au théâtre de Beaune; sa présence suscita naturellement du trouble, et comme, par suite, quelqu'un se plaignait qu'on n'entendît pas les acteurs : « Ce n'est pourtant pas faute d'oreilles! » cria le téméraire Piron, qui aurait payé cher cette insulte à toute une ville, si le maire ne lui avait pas donné asile dans sa maison. Il était de ceux qui ne craignent rien. Plus tard, installé à Paris et candidat à l'Académie Française, il montrera bien à un ami le Louvre, où elle se réunissait alors, en ajoutant : « Ils sont là quarante, qui ont de l'esprit comme quatre (1). » Un jour, comme un grand seigneur avait dit à une personne de qualité, qui s'effaçait devant Piron : « Passez, Monsieur, ce n'est qu'un poète », le poète riposta, en passant le premier : « Puisque les qualités sont connues, je prends mon rang. » Et une autre fois, à un évêque, qui lui demandait s'il avait lu son mandement, il eut l'aplomb de répondre : « Non, Monseigneur; et vous? » C'était véritablement, dit Grimm, « une machine à saillies, à épigrammes, à traits... Il ne lui était pas plus possible de ne pas dire de bons mots, de ne pas dire des épigrammes par douzaine, que de ne pas éternuer ». Un pareil homme était bien celui auquel Francisque devait s'adresser dans la contrainte à laquelle il était

(1) Piron a replacé cette épigramme dans son opéra-comique de *la Rose*.

soumis; nul en vérité n'était plus capable que Piron de rompre par d'ingénieuses inventions la monotonie d'un monologue en trois actes et de réveiller à tout moment l'attention des spectateurs par des épigrammes sans cesse renouvelées.

A la demande de Francisque, Piron écrivit, en deux jours, son *Arlequin-Deucalion*, qui fut représenté au commencement de l'an 1722. Malgré les envieux, qui reprochèrent à Piron d'avoir trop parlé morale, d'avoir montré un fusil et des pistolets au temps du déluge, et d'avoir donné à son Apollon une couronne de laurier avant la métamorphose de Daphné en cet arbuste (1), sa pièce fut un des plus grands et des plus longs succès du Théâtre de la Foire; elle est incontestablement une des plus curieuses parmi les œuvres faites pour les scènes foraines, et je crois qu'elle pourrait plaire encore au public, une fois débarrassée de nombreuses allusions, qui ne seraient plus aujourd'hui comprises.

La scène représente les deux coupeaux du Parnasse, séjour d'Apollon et des Muses; et à travers la double cime de la montagne sacrée on aperçoit une mer immense, qui occupe tout le fond du théâtre. C'est le déluge.

Bientôt Arlequin-Deucalion-Francisque paraît à cheval sur un tonneau flottant, et d'un saut périlleux il prend terre « sur le plancher des vaches ». Il se réjouit d'avoir échappé seul à la mort commune,

(1) Voir *l'Antre de Trophonius*.

et bat quelques entrechats pour exprimer l'allégresse qu'il éprouve d'être enfin délivré de sa femme, la menteuse, bavarde, avare et jalouse Pyrrha. Afin de se réconforter, il ouvre son bissac, et en tire deux langues, un dindon, un gigot froid et un jambon de vingt-huit livres. Il dévore, et se désaltère à une source voisine. Aussitôt il se met à faire des vers, et reconnaît par là qu'il vient d'atterrir sur la montagne des Muses.

Cependant il commence à s'ennuyer de parler tout seul, et, comme il aperçoit Melpomène, qui, vêtue à la romaine, se promène gravement en mimant une scène de tragédie, il se hâte d'aller l'inviter à... comment dirai-je ? — à former avec lui une ligue pour le repeuplement de la terre. Sans même le regarder, Melpomène continue sa promenade dédaigneusement silencieuse; alors Arlequin tire un sifflet, et lui en donne un grand coup dans le tuyau de l'oreille. A ce bruit trop connu, la Muse de la tragédie fait un sursaut, et se retire après avoir jeté à l'impertinent un regard furieux. Ainsi, grâce à l'habileté avec laquelle la scène est filée, Piron a pu avoir deux personnages à la fois sur le théâtre et laisser Melpomène muette, sans que son mutisme ait eu rien de conventionnel, ni de choquant.

La scène suivante n'est pas moins ingénieuse. Voici que la Muse de la comédie, Thalie, entre en jouant des castagnettes, dansant et solfiant des airs légers. Elle va parler, celle-là! C'est visible. Arlequin s'écrie, épouvanté : « Monsieur le commissaire, alerte! Je n'en réponds pas. Sauvez-nous

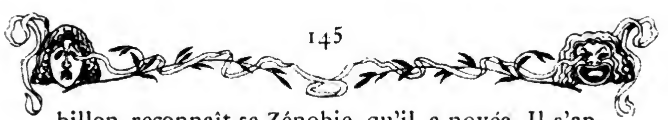


l'amende! » Et, aux grands éclats de rire du public, il se précipite vers Thalie, lui met la main sur la bouche, et, parlant lui-même avec la plus grande volubilité : « Paix! paix! de par le diable et les Comédiens Français! Paix donc, bavarde! » il la pousse dans la coulisse avant qu'elle ait pu placer un seul mot.

Puis, tandis qu'Arlequin va chercher à laquelle des autres Muses il jettera le mouchoir, des sauteurs costumés en sylphes terminent par leurs exercices ce premier acte, pittoresque, fort piquant, où l'intérêt n'a pas langui une minute, bien que seule s'y soit fait entendre la voix du principal personnage. C'est d'ailleurs le meilleur acte de la pièce.

On sent effectivement quelque peu la convention dans l'acte suivant.

Pyrrha descend du cintre, assise sur Pégase, qui s'envole après l'avoir déposée à terre. Dans une longue scène mimée — nous apprendrons plus tard que c'est la frayeur qui l'a rendue muette — elle se réjouit d'abord d'être sauvée des eaux, puis s'afflige de rester seule au monde, et finit par s'endormir sur un banc de gazon. Apollon survient, en fredonnant des airs d'opéra, aperçoit la dormeuse, s'en éprend, et, penché vers elle, joue sur sa flûte « le sommeil d'Issé ». Arlequin reparaît, fort mécontent qu'aucune des neuf Muses n'ait voulu..... se liguer avec lui; il aperçoit le groupe formé par Apollon et par Pyrrha, et reconnaît sa femme, avec autant d'épouvante que le Rhadamiste de Cré-



billon reconnaît sa Zénobie, qu'il a noyée. Il s'approche, commente tous les détails de l'air passionné qu'Apollon joue sur sa flûte, et finit par faire tomber une grêle de coups de batte sur les épaules du dieu trop galant, qui s'enfuit.

Les deux époux s'expliquent comment ils ont pu l'un et l'autre se soustraire à la mort; mais, si le récit d'Arlequin est fort plaisant, celui-ci met beaucoup de complaisance à comprendre aux signes de Pyrrha qu'elle est venue montée sur Pégase. Arlequin va chercher le cheval divin, « qui a des oreilles d'âne et des ailes de dindon, et qui est tout caparaçonné d'affiches des pièces nouvelles », qui ont été jouées dans l'année. Suit une scène de revue, dont tout l'esprit est aujourd'hui évaporé. A la fin de la scène, Pégase s'envolait dans les nues, d'où Francisque retombait sur le théâtre par un saut périlleux, qui fut unanimement considéré comme le chef-d'œuvre de l'art.

Cependant Arlequin réfléchit qu'il va bien s'ennuyer, seul avec sa compagne muette et blette, et il voudrait bien avoir postérité et société. Il a l'idée d'entrer dans le temple de Thémis : « Graissons le marteau, pour que la porte s'ouvre. Avec des offrandes on a des oracles. » Et tandis qu'il consultait, avec Pyrrha, la déesse dans son temple, un pas de deux était exécuté sur le théâtre par l'Amour et par une jeune Grâce, laquelle n'était autre que Mlle Sallé, égalée plus tard par Voltaire à la fameuse Camargo dans un couplet charmant.

Au troisième acte, pour obéir à Thémis, Arlequin et Pyrrha « se mettent à l'opposite l'un de l'autre, chacun au-devant d'une coulisse, dans laquelle ils jettent des pierres. Il sort des garçons du côté d'Arlequin et des filles du côté de Pyrrha. Les hommes se battent dès qu'ils se voient », et Arlequin est obligé de les séparer : « Le joli présage pour l'amitié fraternelle! Vous ne vous tiendrez pas, canaille humaine? » Les hommes alors s'élancent ardemment sur les femmes, et Arlequin est obligé de les contenir. Il leur adresse un petit discours, dans lequel le ton de la comédie s'élève brusquement, si bien que ce monologue, commencé en bouffonnerie, se termine en une sorte de sermon laïque, et même en un sermon qui ne manque pas d'éloquence, ni de hardiesse non plus, quand on songe qu'il est prononcé au commencement du XVIII[e] siècle, bien avant que Beaumarchais n'ait écrit son audacieux *Mariage de Figaro :*

Au laboureur.

Tu es mon aîné, toi, et le premier de tous ces drôles-là, comme le plus nécessaire à leur vie. Laboure; en profitant de ta peine, ils te mépriseront; moque-toi d'eux : sue, vis, vis en paix; vis et meurs dans l'innocence. Tu auras toujours cette innocence et cette tranquillité plus qu'eux. Peste, comme je moralise! Ma foi, il n'y a que d'avoir de la famille, qu'elle vienne d'où l'on voudra, pour rendre sérieux.

A l'artisan.

Serviteur à M. l'artisan! Marche après ton aîné, toi, comme le siècle d'argent suivit le siècle d'or. Il sera nécessaire; tu ne seras qu'utile. Vivant dans les villes, tu seras plus près

de la corruption; ne t'y laisse pas aller; travaille en conscience, et vends de même : tu seras heureux.

A l'homme d'épée, qui tranche du capitan, en lui jetant bas, d'un revers de main, son chapeau à plumet, qu'il a insolemment sur sa tête.

Chapeau bas devant ton père, quand tes deux aînés sont dans leur devoir. Ne croit-il pas avoir été formé d'une pierre plus précieuse que les autres? Mon gentilhomme, un peu de modestie! Tout ton talent sera de savoir tuer, pour tuer ceux qui voudront tuer tes frères et les troubler dans leurs respectables professions.

Au robin.

Le vilain garçon! Celui-là me déplaît. Il a dans sa physionomie je ne sais quoi de malin, de flasque et de suffisant, qui dégoûte et qui révolte. Mon drôle, songe à ce que tu seras. Mets bas cette physionomie et ce vilain masque. Parais sage, humble et tranquille, comme un garçon de boutique qui tient la balance de Thémis, pour vendre sa marchandise au poids de son sanctuaire. Je te vois là des yeux fripons, un nez tourné à la friandise, et des mains crochues, bien à craindre pour ceux qui auront recours à toi contre des riches et des belles. — Je voudrais, quand j'ai jeté la maudite pierre dont il est formé, l'avoir poussée à cent lieues en mer.

Mais il était impossible que la pièce finît sur une note si grave. Au moment où Arlequin place la main des filles dans celle des garçons, voilà qu'un coucou se met à chanter, et Arlequin éclate de rire : « Tu prends bien ton temps; tu devais bien attendre au moins à la seconde génération! »

Et tandis que l'Amour, les Sylphes et la jeune Grâce formaient une danse, le rideau tombait lente-

ment sur cette comédie épigrammatique et originale, qui n'était bien qu'un monologue, quoiqu'une vingtaine de personnages évoluassent sur la scène, et où Piron avait su, à l'aide de la musique, de la pantomime et des danses, échapper miraculeusement à la monotonie.

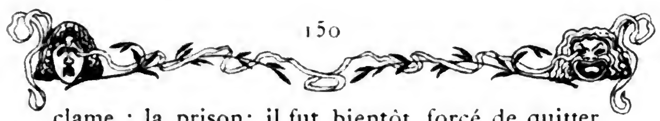
Il avait encore eu spirituellement recours à deux autres procédés. On entendait dans la pièce deux autres voix que celle d'Arlequin : d'abord celle d'un perroquet, comme dans une pièce représentée en 1719 au théâtre d'Alard (1); puis celle d'un polichinelle, que le commissaire fut aussi obligé de laisser parler, l'arrêt du Parlement ayant oublié de proscrire les marionnettes. Ce qui eut pour Piron le triple avantage d'exaspérer la Comédie Française, d'égayer le public aux dépens de l'autorité, et de donner place à quelques épigrammes contre Lesage et Fuzelier, les directeurs des *Marionnettes étrangères*.

Mais, s'il établit la réputation de Piron, le succès d'*Arlequin-Deucalion* ne rétablit pas les affaires de Francisque. En vain, pendant la semaine sainte de l'année 1622, alors que, leurs théâtres étant fermés, le privilège des Grands Comédiens se trouvait momentanément supprimé, le directeur forain donna-t-il une nouvelle comédie de Piron, dialoguée cette fois, *l'Antre de Trophonius;* en vain le *Tirésias* du même Piron lui valut-il quelques mois après un nouveau succès et cette merveilleuse ré-

(1) Campardon, *les Spectacles de la Foire*, t. I, p. 10, rapport du commissaire Aubert.



Arlequin dans différentes poses, d'après des estampes du temps.

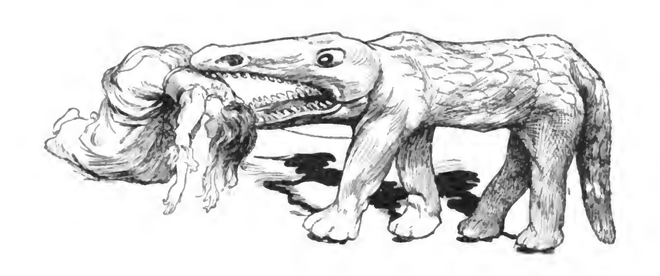


clame : la prison; il fut bientôt forcé de quitter Paris, où il ne reparut plus.

Mais à la Foire Saint-Germain de 1723, en achetant fort cher le droit de contravention, c'est-à-dire l'autorisation de braver les procès-verbaux de contravention que les commissaires au Châtelet dressaient au nom de la Comédie Française, Dolet put représenter sans ennuis *l'Endriague* de Piron, un véritable opéra-comique en trois actes, dont la partition est, je crois, la première œuvre qu'ait écrite pour le théâtre le célèbre Rameau.

Et l'opéra-comique, si persécuté et traqué avec un tel acharnement, allait en 1724 avoir enfin son théâtre à lui et respirer durant quelques années.





IV

L'OPÉRA-COMIQUE.

(1724-1762.)

Piron, Lesage, Panard et Favart.

En 1724, en effet, à la Foire Saint-Laurent, nous trouvons pour la première fois un théâtre qui, du genre des pièces qu'il représente, a pris et porte le nom d'*Opéra-Comique.* Il est dirigé par Maurice Honoré, qui a obtenu un privilège, et qui va l'exploiter pendant trois ans. Ce premier directeur de l'Opéra-Comique était un ancien marchand de chandelles, depuis quelque temps receveur, pour le compte de l'Hôtel-Dieu, du droit des pauvres aux spectacles de la Foire. Il fut remplacé par un auteur dramatique, spirituel, mais désordonné, Boizard de Pontau, qui s'adjoignit pour collaborateurs un ancien joaillier, d'assez mauvaise réputation,

Mayer, dit Devienne, et un Pierrot de la Foire, Jean-Baptiste Hamoche. L'Opéra-Comique ne devait trouver de bons administrateurs, doués du sentiment artistique, qu'après 1743, avec Monnet et Favart.

Il eut d'abord comme fournisseurs attitrés les auteurs qui travaillaient pour les théâtres de la Foire : Piron, Lesage, Fuzelier, Dorneval.

Jusqu'à l'année 1726, où il se mit à rimer des tragédies et de grandes comédies pour le Théâtre Français, Piron a écrit pour l'Opéra-Comique, enchâssant des couplets pétillants d'esprit et d'un tour original dans un dialogue si malicieux qu'on y compte presque autant d'épigrammes que de lignes :

PREMIER VOLEUR.

La bourse!

ARLEQUIN.

Êtes-vous procureur?

SECOND VOLEUR.

Ou la vie!

ARLEQUIN.

Êtes-vous médecin, vous (1)?

Son chef-d'œuvre dans ce genre est la petite comédie à tiroir du *Caprice* (1724), première ébauche de cette *Métromanie*, qui paraît si froide à la scène et si charmante à la lecture par son style savoureux. Mais dans combien de bizarreries Piron s'est-il

(1) *L'Antre de Trophonius.*

laissé entraîner par le désir de paraître ingénieux et par la recherche de l'originalité !

Il fait songer à *Chilpéric* ou à *l'Œil crevé,* aux plus folles et plus incohérentes opérettes d'Hervé, « le compositeur toqué », cet extraordinaire opéra-comique de *l'Endriague,* dont le principal personnage est un monstre, qui a le corps d'un crocodile, et quatre jambes plus grosses que celles d'un éléphant, contenant chacune un homme pour la faire mouvoir; dont les autres acteurs s'appellent de ces noms simples : Caudaguliventer, Elfriderigelpot, Espadavantavellados; et où l'on voit un amoureux oubliant le danger de mort dans lequel il laisse la dame de ses pensées pour aller lui chercher un parapluie! C'est là de la littérature d'aliéné; et le rire qu'elle fait naître ressemble au rire nerveux que provoque le chatouillement.

C'est aussi par goût du nouveau et de la singularité que Piron a tant et si fâcheusement abusé de l'allégorie et des personnages allégoriques. Il a beau prétendre que deux évêques sexagénaires et quelques vieilles dévotes lui ont entendu lire avec plaisir son opéra-comique de *la Rose,* l'allégorie grivoise sur laquelle repose tout cet ouvrage, dont la représentation ne fut autorisée qu'en 1744, devient bientôt insoutenable, pour plusieurs raisons. Et quant à ses personnages allégoriques, il ne se contente pas de mettre en scène le Caprice, la Fortune, la Nature, l'Art, la Folie, la Jalousie, la Médisance, l'Hymen, il en invente de bien extraordinaires, comme le Cocuage, qui paraît dans *l'Ane*

d'or, un bois de cerf à la main en guise de sceptre (1). Les uns et les autres sont d'une égale froideur, et ce goût pour l'abstraction et pour le symbolisme va faire perdre à l'opéra-comique la pétulante gaieté, à laquelle il devait la plus grande partie de son charme.

Dans cette voie le suivent malheureusement Lesage, qui réserve maintenant le meilleur de sa verve pour ses romans, Dorneval, qu'aigrissent sa pauvreté croissante et son insuccès dans la recherche de la pierre philosophale, et le petit Fuzelier, devenu si énorme qu'il se voit obligé de se faire traîner au théâtre dans une brouette par un domestique, qu'il appelle son « cheval baptisé ». Le joyeux trio d'autrefois a vieilli, et voilà qu'il fait maintenant de la métaphysique et de la morale.

Un beau jour Lesage jette un regard sur le passé, s'étonne lui-même des transformations du genre où ils ont trouvé tous trois de si nombreux succès, et, comme il avait fait une comédie de *la Querelle des Théâtres*, il en écrit une autre, *l'Histoire de l'Opéra-Comique ou les Métamorphoses de la Foire* (1736), qui permettra aux spectateurs de suivre toute cette évolution. Cette comédie est restée inédite, mais elle a été résumée par M. Auguste Font dans un documenté et très élégant *Essai sur Favart* (1894), qui nous sera fort utile pour la dernière partie de cet ouvrage. Les deux premiers actes ont chacun deux tableaux, et nous font voir, le pre-

(1) L'idée vient d'ailleurs d'un conte de La Fontaine (*Joconde*).

mier une parade et une farce, le second une pièce en monologues et une pantomime. Le troisième acte est une pièce par écriteaux. Le quatrième acte est une comédie allégorique, et Lesage, bien qu'il ait lui-même sur la conscience certaines allégories bizarres, comme l'Impression et la Première Représentation, a confié le soin de l'écrire au poète qui satisfaisait le mieux les goûts actuels du public, à Panard.

Chose curieuse, ce moraliste vertueux était un chansonnier bachique. Marmontel nous raconte qu'il ne pouvait voir un verre de vin sans qu'il sentît monter à ses yeux émus les larmes de l'attendrissement. Cette émotion venait en grande partie de la reconnaissance; car Panard savait devoir au vin la facilité aimable et naïve avec laquelle il lançait d'un seul jet ses couplets, ce tour aisé et naturel, qui l'a fait surnommer « le La Fontaine du vaudeville ». Et quand il avait vidé son verre, qui mesurait une bouteille de Bordeaux et que le Caveau conserve pieusement, l'honnête Panard se sentait porté à l'indulgence; sa vertu censurait le vice d'une voix moins sévère, et sa moue grondeuse s'éclairait d'un sourire bienveillant.

Arlequin, Pierrot et Scaramouche étaient de mauvais maîtres de morale. C'est pour cela que Panard entreprit de les expulser des tréteaux forains et d'y faire monter exclusivement à leur place des personnages symboliques, qui pussent enseigner la vertu et faire la satire des ridicules et des travers en général, sans paraître faire celle d'une personne

en particulier. Jamais de ces actualités comme nous en voyons tant dans nos revues modernes, où une petite dame représente le Métropolitain, une dame grande la Tour Eiffel, et une grosse dame, qui a beaucoup roulé dans la vie, le Trottoir roulant. Reprenant la vieille tradition des poètes du moyen âge, qui faisaient dialoguer dans leurs moralités Pauvreté et Noblesse, Jeûne et Oraison, Panard introduit sur la scène des sentiments personnifiés, comme la Cupidité et le Scrupule. Dame Cupidité veut-elle pervertir les ambitieux? Elle imagine, pour rendre plus sensible aux spectateurs le résultat obtenu par elle, de leur présenter un fossé à franchir, le *Fossé du Scrupule* (c'est le titre même de la pièce); et tous, l'un après l'autre, pour être plus sûrs de le sauter, se débarrassent à nos yeux du pesant et encombrant fardeau de leurs Vertus. C'est de la morale en action.

Bientôt d'ailleurs, le goût du public grandissant pour ces abstractions, Panard recherchera l'allégorie pour elle-même, sans aucune intention morale, et mettra sur le théâtre la Violette, l'Anémone, l'Amarante, la Jacinthe, tout un parterre, dans *les Jardins d'Hébé,* et M[lle] Reinette, M. Bonchrétien, M. Doyenné, Messire Jean, tout un verger, dans *la Fête de la Halle.*

Panard a écrit de 1730 à 1740 plus de quatre-vingts pièces de ce genre, et certainement elles seraient, par le choix des sujets traités, d'une froideur glaciale, si le poète n'avait su les échauffer et les égayer par la verve joyeuse de ses couplets.

Loin d'être pour lui une gêne, les étrangetés du rythme (1) et la bizarrerie de la rime n'étaient pour son souple génie qu'un nouveau stimulant; et sa virtuosité infatigable, puisant dans le vin de nouvelles forces, lançait couplets après couplets avec la rapidité jaillissante d'un feu d'artifice.

Poète aimable et original en somme, bien qu'il ait dirigé l'Opéra-Comique dans une mauvaise voie, et dont le nom aurait aujourd'hui plus d'éclat, s'il n'était point éclipsé par ceux de son prédécesseur Lesage et de Favart, son successeur; mais Panard s'en console aisément, n'ayant jamais connu la jalousie, et il se tiendra très content de son sort, si nous gravons sur sa tombe cette épitaphe :

Il aima le bon vin et chanta la vertu.

Le bon Panard s'était intéressé d'ailleurs aux débuts de Favart, à ces comédies en vaudevilles jetées dans le moule de l'ancien répertoire forain, mais où déjà se dégageait de l'inexpérience de l'auteur un instinct très sûr du théâtre, et il avait fait au jeune boulanger-pâtissier de la rue de la Verrerie l'honneur de signer avec lui quelques pièces allégoriques, renouvelant ainsi l'antique alliance du pain et du vin.

C'était dans la boutique paternelle que Charles-Simon Favart avait appris à chanter, en même

(1) Panard excellait à faire des couplets où la longueur inégale des vers dessinait toutes sortes d'objets, des losanges, des bouteilles, des verres, etc.

temps qu'à cuire et à dorer ces échaudés légers et délicats qui avaient donné à la maison réputation et clientèle; car, en pétrissant sa pâte et en la remuant dans l'eau bouillante, le père Favart mettait tout en vaudevilles, depuis la confection des gâteaux jusqu'aux préceptes de morale, et faisant faire à son jeune fils l'apprentissage de la vie en même temps que celui de son métier, il lui enseignait, sur l'air de : *Frère André disait à Grégoire,* la recette de l'échaudé; il lui montrait, sur l'air de : *Qu'elle est jolie, ma brunette!* comment l'esprit et le caractère français ont la légèreté de cette pâtisserie; et il lui inculquait de solides principes d'honnêteté et de vertu sur l'air de : *Eh! allons donc, jouez, violons!* Mais, si le jovial pâtissier était un bonhomme peu cultivé, à qui il suffisait de chanter du matin jusqu'au soir, tel le savetier de La Fontaine, et d'aller souvent à la comédie, la pâtissière était une femme sérieuse et d'un esprit assez orné. Elle avait lu beaucoup, d'abord dans la ferme de son père, près de Gonesse, puis à Paris, assise tout le jour à son comptoir. Elle voulut que son petit garçon fît de vraies études, comme un fils de bourgeois, et elle obtint de son mari que leur enfant suivît les leçons d'abord du célèbre Rollin, puis du non moins fameux Porée. Charles Favart fut au Collège Louis-le-Grand un excellent élève, laborieux et docile, ne se permettant d'autre infraction à la règle que de mettre en vers français les matières de vers latins, avec l'approbation, d'ailleurs, de son régent; en sorte que, sans vouloir chercher partout, comme

Eugène Sue et ses contemporains, l'influence occulte et la main cachée des Jésuites, je suis bien obligé de reconnaître que leur esprit va, par l'intermédiaire d'un de leurs meilleurs élèves, transformer, en lui donnant plus de finesse et de délicatesse, le répertoire de l'Opéra-Comique. Le diable, il est vrai, n'y perdra pas grand'chose.

Devenu chef de famille, en 1730, par la mort de son père, Charles Favart prit bravement, pour nourrir sa mère et sa sœur, le tablier et le bonnet blancs du pâtissier, et se mit à son tour, comme nous l'ont montré Duru et Chivot (1), à faire simultanément des échaudés et des couplets. Seulement, à la différence de son père, il écrivait ces derniers, et il les réunissait dans des petites comédies en vaudevilles, comme *le Comte de Paonfier* (1732) et *les Jumelles* (1734), qu'il faisait représenter à l'Opéra-Comique. C'était ainsi qu'il avait connu Panard, et que celui-ci l'avait invité à composer avec lui, tout en grignotant un échaudé et en l'arrosant de plusieurs verres de vin, des pièces un peu plus importantes.

Leur collaboration ne dura pas longtemps. Ils ne se ressemblaient que par leur goût commun pour les vaudevilles, et Favart n'aimait guère la froideur de l'allégorie, s'il dédaignait la grossièreté de la farce. Il voulut bientôt travailler seul, dans l'intention d'épurer l'opéra-comique — son langage tout au moins — et d'y introduire une note toute

(1) *Madame Favart,* opéra-comique, avec musique d'Offenbach.

nouvelle, la sensibilité; s'inspirant à la fois de ses souvenirs classiques, des paysanneries de Dancourt et de la tendresse de Marivaux, il va créer le genre galant et comique, duquel naîtra à son tour l'opéra-comique moderne; et voilà comment sa *Chercheuse d'esprit* (1741) est une date dans l'histoire de notre théâtre.

Une ingénue villageoise — le XVIIIe siècle était convaincu que l'ingénuité ne se pouvait trouver qu'au village, et c'est pourquoi il nous a montré tant de « simples fleurs des champs » — Nicette donc, ennuyée de s'entendre dire par sa mère qu'elle n'a point assez d'esprit pour être mariée, se met à chercher les moyens d'en acquérir.

Elle s'adresse d'abord à un savant homme, et s'aperçoit bientôt que l'esprit alambiqué et brillanté que pouvait lui enseigner M. Narquois n'est pas du tout ce qu'elle désire. Elle demande alors une leçon d'esprit à son cousin l'Éveillé, qui la lui donnerait bien volontiers, sans l'intempestive arrivée de sa fiancée Finette.

Et voici que Nicette se trouve seule avec le jeune Alain, un ingénu aussi ignorant qu'elle. Un instinct, qu'ils ne peuvent s'expliquer, pousse l'un vers l'autre les deux adolescents.

ALAIN.

N'êtes-vous pas bien aise de me voir?

NICETTE.

Oui, Alain.



ALAIN.

Je suis fâché de ne point avoir d'esprit : je vous en ferais présent.

NICETTE.

Je ne sais, j'aimerais mieux vous avoir st' obligation-là qu'à d'autres.

ALAIN.

Je ne demanderais qu'à vous faire plaisir.

NICETTE.

Je voudrais bien vous faire plaisir aussi.

ALAIN.

Je ne sais comment ça se fait, vous me revenez mieux que toutes les filles du village.

NICETTE.

Et vous, vous me plaisez mieux que Robin, mon mouton.

Et les deux jeunes gens se concertent pour aller à Paris, où certainement on doit vendre de l'esprit.

Ils sont troublés dans leur naïf dialogue par Mme Madré, la mère de Nicette, qui a sur Alain des intentions personnelles. Elle essaie de le déniaiser, lui apprend à débiter un compliment, à offrir un bouquet, à baiser la main, à embrasser.

Alain veut s'empresser de mettre à profit cette aimable leçon avec Nicette, qui, de son côté, ayant ouï dire que l'esprit était venu à Finette pour avoir été surprise endormie par l'Éveillé, s'étend sur le gazon, feint de s'assoupir, et murmure, les yeux fermés :



Alain, Alain,
Je sommeille.

Mais Mme Madré n'a point enseigné au trop simple Alain ce qu'il faut faire avec une femme qui dort : l'ingénu réveille Nicette, et répète la leçon qu'il vient d'apprendre. A peine a-t-il embrassé la fillette que l'effet magique est produit; l'esprit lui est venu, à elle aussi, et Nicette trouve sur-le-champ les prétextes nécessaires pour écarter les importuns et les trouble-fête. On peut la marier maintenant, et la prudence exige même qu'on ne tarde pas à le faire.

A cette analyse le lecteur s'est écrié déjà : « Mais ce sont là les *Pastorales* de Longus! C'est *Daphnis et Chloé!* » Et de fait, ce n'est pas autre chose. Comme Longus, c'est le premier éveil des sens chez des adolescents ignorants qu'a voulu montrer Favart dans cette *Chercheuse d'esprit*, dont deux cents représentations consécutives n'épuisèrent point le succès, et qu'il a refaite dix fois sous d'autres titres : *le Coq de village* et *les Bateliers de Saint-Cloud* (1743), *Acajou* (1744), *l'Amour au village* et *les Vendanges de Tempé* (1745), *les Nymphes de Diane* (1747), *les Jeunes Mariés* (1755), *les Ensorcelés* (1757), etc.; et c'est en quoi il se distingue de Marivaux, qui peignait alors avec tant de délicatesse l'éclosion du sentiment dans un cœur ingénu.

Ce n'est pas que les gentils amoureux de Favart, attirés l'un vers l'autre exclusivement par une con-

formité d'âge, de beauté, de caractère, de conditions, de situations, souvent même de noms : Jeannot et Jeannette, Bastien et Bastienne, ignorent le désintéressement des tendresses sincères et dévouées; ils ont parfois des mots adorables : « J'étais en colère contre vous, et j'oublie en vous voyant que je suis fâchée (1) »; et c'est bien du cœur de Bastienne, abandonnée par son fiancé, que montent à ses lèvres de jolis couplets, fort justement loués par La Harpe (2).

Mais la clientèle ordinaire de l'Opéra-Comique avait des goûts particuliers, qu'il fallait bien satisfaire. Voilà pourquoi aux propos gaillards et aux mots crus, auxquels l'avait accoutumée Piron et dont Panard ne l'avait pas déshabituée, Favart crut devoir d'abord substituer le plus souvent, pour ne point la faire fuir, des tableaux d'une grâce légèrement voluptueuse et d'un réalisme un peu osé, où il mêlerait dans une proportion savante le sensualisme naïvement hardi des Grecs aux équivoques libertines de la Régence.

L'amour s'empare de ces adolescents ingénus, à leur insu, comme un mal dont la violence inconnue les trouble et dont ils expliquent les manifestations à tous venants, pour leur demander un calmant ou un remède, bain froid ou plantes médicinales :

La nuit, quand j' pense à Jeannette,
On dirait qu' j'ai des cousins,

(1) *La Servante justifiée.*
(2) *Bastien et Bastienne.*

J' fons des sauts dans ma couchette
A réveiller les voisins.
Comme l' battant d'une horloge,
Mon pouls va toujours trottant;
Comme un chevreau hors sa loge,
Mon cœur va toujours sautant (1).

Aucune pudeur ne les retient dans ces étranges confessions, puisque la pudeur vient de la connaissance du mal, et que, comme Adam et Ève dans le Paradis terrestre, ils n'ont point encore mis la dent au fruit de l'arbre de la science. Aucune réserve, aucune discrétion n'arrête ces fillettes ignorantes, en qui parle seul l'instinct de la nature. La main dans la main avec leur ami, elles vont demander le moyen de guérir le mal mystérieux qui les tourmente aux oiseaux qui gazouillent ensemble, aux chèvres qui se poursuivent, aux moutons qui dorment côte à côte, jusqu'à ce qu'un baiser fortuit, spirituellement — trop spirituellement — préparé par l'auteur, mette fin à leur trouble et à la pièce. Et il est grand temps parfois que le rideau tombe, car pour ces innocents il n'y a que le premier baiser qui coûte, et, dociles aux leçons de la nature, ils font des progrès si rapides que la décence est en droit de s'alarmer et que la police est sur le point de se fâcher :

Quelle volupté fait éclore
Dans mon cœur un ardent désir?
Un autre lui succède encore,
Et m'annonce un nouveau plaisir.

(1) *Les Ensorcelés.*



Qu'un doux baiser... Ah! Je t'adore!...
J'ai senti nos âmes s'unir.
Redouble, viens. Que l'on ignore
Qui de nous deux pousse un soupir (1).

Nous voilà bien loin de la *Psyché* du grand Corneille et de la fameuse scène du troisième acte, absolument adorable d'ingénuité et de tendresse, d'ardeur et de chasteté. Le dieu qui plane sur tout le théâtre de Favart, ce n'est plus l'Amour,

Le dieu le plus puissant des dieux,
Absolu sur la terre, absolu dans les cieux;

c'est Cupidon, le petit dieu malin, au minois libertin et à l'œil égrillard, qui a sa statue sous une rotonde dans les bosquets de Bellevue et dans le Parc aux Cerfs; et devant son image, après Alain et Nicette, après Jeannot et Jeannette, après Acajou et Zirphile, viendront effeuiller des roses Chérubin et Fanchette, ces deux enfants de Beaumarchais, si précoces que leurs sens se sont éveillés avant même l'âge fixé par la nature, et qu'ils ressemblent terriblement à des enfants vicieux. La figure qu'il eût fallu peindre sur le rideau de l'Opéra-Comique, aussi longtemps qu'il joua le répertoire de Favart, c'était la fillette de Greuze, pleurant sur sa cruche cassée.

Mais une fois le genre admis, et le ton, il faut bien reconnaître que ce répertoire était exquis. Et comme il est encore aujourd'hui pour nous évoca-

(1) *Acajou.*

teur de toute une époque, de l'époque trop jolie des élégances acquises et des grâces apprises! Quand on vient de lire Favart, il semble que l'on voie dans un blanc boudoir aux meubles clairs, au-dessous d'un galant tableau de Watteau ou de Boucher, la marquise de Pompadour, avec son ample panier et ses cheveux poudrés, qui, s'accompagnant sur un clavecin à la voix grêle, soupire un air vieillot de Philidor. Et cela est délicieux dans son charme légèrement maniéré.

L'instinct très sûr du théâtre, qu'avait Favart, se manifeste surtout peut-être dans le choix des airs sur lesquels il a fait chanter ses couplets, et dans toutes ses trouvailles de mise en scène.

Dans les vaudevilles qu'écriront au XIX[e] siècle du Mersan, Scribe ou Labiche, les couplets n'occuperont qu'une place assez restreinte; ils formaient plus des deux tiers des comédies en vaudevilles de Favart, lesquelles se rapprochaient ainsi davantage de l'opéra-comique moderne. C'était par des couplets que le poète contait les anecdotes, lançait les bons mots, glissait les équivoques, exprimait les sentiments des personnages. Il fallait donc qu'il eût à sa disposition un grand nombre de fredons. On en a compté plus de huit cents dans l'œuvre de Favart. Presque toujours le timbre adopté pour un couplet répond fort heureusement au caractère et aux sentiments du personnage qui doit le chanter :

Filles, femmes, marchands, nobles et villageois,
Tous ont un différent ton de voix (1);

(1 M. A. Font *Essai sur Favart*, p. 234.

et de la distribution ou de l'originalité des rimes, de la longueur ou de la forme du couplet, de la coupe des vers même, Favart a su tirer une incroyable variété d'effets comiques, plus habile encore que Lesage à préparer et à souligner le trait final. Comme tous les hommes de théâtre, il *entendait* l'acteur dire ses couplets tandis qu'il les rimait, et il *voyait* véritablement les scènes qu'il était en train de composer.

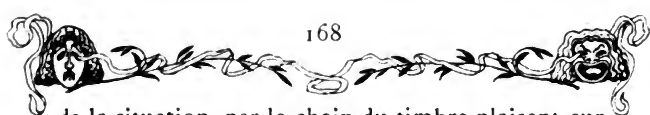
Aussi dans son théâtre tout est-il rendu sensible aux yeux, tout est-il mis en action, tout, jusqu'à la critique littéraire. Veut-il passer en revue les nouveautés dramatiques qui sont tombées dans l'année, il introduit sur la scène, pour prononcer l'oraison funèbre des défuntes, le Juré pleureur du Parnasse, vêtu de noir des pieds à la tête; tandis que l'orchestre l'accompagne de ses gémissements plaintifs, le lugubre personnage fait l'éloge de ces victimes du public, et pour chacune d'elles il sort de sa poche un nouveau mouchoir, dont l'ampleur est proportionnée à l'importance de la morte ou à la rigueur de la chute, jusqu'à ce qu'il étale enfin une énorme serviette pour pleurer la tragédie de *Titus*, qui ne fut représentée qu'une seule fois :

Titus perdit un jour; un jour perdit Titus (1).

Autant de critiques, autant de lazzi leur donnant en quelque sorte une figure.

Et je ne connais pas de scène qui, par le comique

(1) *La Parodie au Parnasse.*

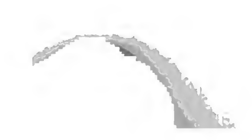


de la situation, par le choix du timbre plaisant sur lequel est chanté le couplet, enfin par une foule de détails pittoresques et faciles à mimer dans le dialogue, se prête plus au jeu des acteurs et soit ainsi plus théâtrale que cette petite scène du *Bal bourgeois*. Le vieil Orgon n'a pas confiance dans le

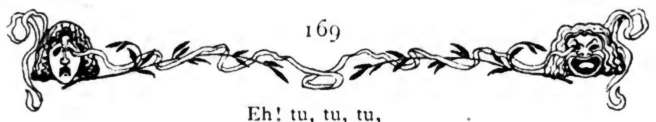


maître de danse qui se présente pour donner une leçon à sa pupille, et il déclare à Crispin que c'est lui-même qui prendra la leçon devant Julie. Crispin s'incline avec déférence devant cette danseuse à barbiche blanche, et commence aussitôt la leçon :

Marchez à moi ; présentez-vous.
Ne pliez pas tant les genoux.
Que votre gorge avance.







Eh! tu, tu, tu,
Ce corps est tortu.
Eh! ton, ton, ton,
Redressez-vous donc.
Levez le menton.
Un air gracieux.
Faites les doux yeux.
Portez bien le cou.
A part.
Peste du vieux fou!

(Haut.) Allons! la révérence.

ORGON.

Julie, regardez bien et profitez.

JULIE, *à part.*

Je ne puis m'empêcher de rire.

CRISPIN, *à Orgon.*

Fi donc! Mademoiselle, vous saluez des genoux comme une bourgeoise. Une femme de condition salue de la hanche, de même qu'un petit-maitre salue de l'épaule, un jeune conseiller de la chevelure, un financier de la main et du ventre, un abbé de la tête et des yeux. C'est le salut qui nous distingue, Mademoiselle, c'est le salut qui nous distingue. (*Orgon salue de la hanche.*) Fort bien.

Tant de qualité gracieuses et spirituelles attiraient en foule le public à l'Opéra-Comique. Aussi Monnet, qui en avait obtenu le privilège en 1743, s'empressa-t-il, après avoir fait réparer à neuf les théâtres des deux Foires, après avoir réuni une excellente troupe de vingt-quatre acteurs et actrices et de quatorze danseurs et danseuses, après avoir rassemblé un orchestre de dix-huit musiciens dirigés

10

par Rameau, après avoir confié les décorations et les costumes à Boucher, de passer avec Favart un traité, par lequel celui-ci s'engageait, moyennant 2.000 livres annuelles, à surveiller les répétitions et à rajeunir les vieilles pièces du répertoire.

Le succès fut si grand... que la Comédie Française fit retirer à nouveau le dialogue à l'Opéra-Comique.

L'Opéra chargea alors Favart d'exploiter l'Opéra-Comique en son nom et à son profit (1744), portant à 4.000 livres ses appointements annuels; mais on avait dû renvoyer la moitié des acteurs et des musiciens, et il fallait revenir aux pièces entièrement en vaudevilles. La parodie de l'opéra de *Thésée* (1745) n'en réussit pas moins brillamment, malgré deux de ces incidents ridicules dont un seul suffit parfois à tuer une pièce.

Mlle Vérité cadette, qui jouait Médée, venait dans la coulisse de laisser tomber à ses genoux un vieux financier, quand soudain elle entendit sa réplique. Brusquement elle entre en scène, sans s'apercevoir qu'elle emporte, accrochée aux paillettes de sa jupe, la perruque de son adorateur. Rire général dans la salle, qui se change en applaudissements frénétiques, lorsque le galantin passe entre deux portants son crâne pelé pour réclamer énergiquement la chaude crinière sans laquelle il va s'enrhumer. La situation devenait grave. Mlle Vérité cadette la sauva par son imperturbable sang-froid. Elle détacha tranquillement la malencontreuse perruque, la remit où elle aurait dû rester, puis revint

chanter à la rampe le couplet de Médée, comme si rien ne s'était passé. Le calme se rétablit dans la salle, et la représentation reprend paisiblement son cours.

Mais voici l'entrée triomphale de Thésée, monté sur un bœuf en carton, que font mouvoir deux



hommes cachés à l'intérieur. Tout à coup la moitié postérieure du bœuf s'indigne d'une parole malsonnante que la moitié antérieure lui a lancée en plein nez : pugilat, guerre intestine, schisme complet entre les deux parties de la monture, chute sans dignité du cavalier, et fou rire des spectateurs, qui n'écoutent plus rien du dialogue pendant deux ou trois scènes.

Hélas! les destinées de l'Opéra-Comique et celles de Favart n'allaient pas être moins troublées pendant quelques années que la représentation de *Thésée*.

Après la Foire Saint-Germain de 1745, l'Opéra-Comique est complètement supprimé, et c'est à grand'peine que Favart obtient de l'Opéra, pour pouvoir remplir les engagements qu'il a contractés envers ses artistes, l'autorisation de donner à la Foire Saint-Laurent quelques pantomimes, en mettant le théâtre sous le nom de Mathews, un danseur anglais de sa troupe.

Le succès de ces représentations engagea l'Académie royale de musique à transformer l'*Opéra-Comique* en *Nouveau Spectacle-Pantomime*, et à donner pendant trois ans dans cette salle des ballets-pantomimes, où s'intercalaient du reste quelques couplets, car c'est du ballet des *Fêtes du bois de Boulogne* par Valois d'Orville, dansé en août 1747, que vient ce couplet célèbre :

En cachette se rendre ici,
Vlà l'plai... sir des dames!
L'une vient surprendre un mari,
Et l'autre y vient prendre un ami.
Savoir jouir
Et contenter leurs flammes,
Vlà l'plai... sir des dames,
Vlà l'plai... sir!

Mais Favart n'est pour rien dans les représentations du *Nouveau Spectacle-Pantomime*. Il est parti en Flandre, à l'armée, où il va éprouver des cha-

grins plus grands que la suppression de l'Opéra Comique; et Mme Favart a joué dans l'histoire de ce théâtre un rôle trop important pour que je taise ici les aventures de cette brillante comédienne.

A la Foire Saint-Germain de 1745 avait débuté à l'Opéra-Comique, à côté de sa mère, dans *les Fêtes publiques*, pièce de circonstance composée par Favart pour le mariage du Dauphin, une toute jeune fille, Marie-Justine du Ronceray, qui, sous le nom de Mlle Chantilly, avait déjà chanté et dansé à Lunéville, dans la troupe du roi Stanislas. Elle plut beaucoup aux Parisiens par son jeu, par son chant, par sa danse. C'était une étoile qui se levait.

Son succès, à la Foire Saint-Laurent, se changea en triomphe dans la jolie pantomime des *Vendanges de Tempé*, dont les Frères Parfaict ont reproduit le scenario aimable et d'où Boucher a tiré plusieurs tableaux. Elle fut charmante, travestie en petit berger, soit que, pour éveiller Lisette endormie, elle lui passât une paille sur les lèvres et se cachât ensuite derrière un buisson, soit qu'elle reparût confuse, enveloppée du filet jeté sur elle par la bergère irritée, soit qu'elle couvrît de baisers passionnés et révélateurs la main de Lisette émue et palpitante. La gaieté un peu maniérée, la naïveté trop spirituelle, l'innocence légèrement provocante de Mlle Chantilly étaient tellement dans le goût de l'époque et dans le ton des pièces de Favart que la jeune actrice, bien que médiocrement belle, tourna toutes les têtes, y compris celle de son directeur.

Elle était honnête. Aussi fut-ce pour la conduire

à l'église Saint-Pierre-aux-Bœufs que Favart, le 12 décembre 1745, vint la chercher dans la soupente de la rue de Buci qu'elle partageait avec sa mère. L'épousée avait dix-sept ans, le mari en comptait déjà trente-cinq. Ce mariage, qui ressemblait à celui de Molière, ne devait pas être beaucoup plus heureux, quoique Mlle Chantilly ne fût pas une vulgaire coquette comme la Béjart.

L'Opéra-Comique était fermé, et Favart sans emploi. Aussi accepta-t-il avec empressement la proposition que lui fit le maréchal de Saxe d'ouvrir en 1746 son théâtre à Bruxelles, où serait l'armée de Flandre.

Il partit avec une troupe recrutée à la Foire, et qui comprenait, avec la jeune Mme Favart, les demoiselles Verrière, Blin, Darimath, Beauménard, Amand et Fleury. Dès lors c'est véritablement « la guerre en dentelles ». Les comédiens suivent Maurice de Saxe dans ses campagnes et divertissent ses officiers par des pastorales à la fois galantes et soldatesques, comme *Cythère assiégée;* c'est Favart qui, la veille de Rocoux, est chargé d'annoncer à l'armée par un couplet qu'on va livrer bataille; c'est lui qui, le lendemain de la victoire, la célèbre par des chansons. Et le maréchal, infatigable malgré ses cinquante ans, irrésistible par la double séduction que lui donnent sa gloire militaire et sa vieille réputation d'homme à bonnes fortunes, s'amuse à jouer, lui aussi, *Cythère assiégée,* et force sans beaucoup de peine le cœur de Mlle Verrière, de Mlle Blin, de Mlle Beauménard. Celui de Mme Fa-



Représentation de *Cythère assiégée* au camp du maréchal de Saxe (1746).

vart lui opposa une résistance inattendue, qui le surprit d'abord, puis l'exaspéra. Il était violent et ne reculait pas, au besoin, devant la brutalité. Il triompha.

La faute était à peine commise que la pauvre femme en eut horreur. Elle fit entendre à son mari que les poursuites du maréchal devenaient dangereuses; durant une nuit d'orage tous deux s'évadèrent, ne plus ne moins que dans un opéra-comique, et vinrent se cacher à Paris. Le maréchal, dont la passion n'était point encore épuisée, entra dans une violente colère, et, aussitôt la paix d'Aix-la-Chapelle signée, il commença contre les deux époux une série de persécutions hypocrites et lâches, qui certes resteront une tache sur sa mémoire. Il fait poursuivre Favart par les propriétaires du théâtre de Bruxelles, et l'oblige de s'enfuir à Strasbourg, pour que Justine reste à sa merci. Le père de la comédienne était interné dans une maison d'aliénés à Senlis; Maurice l'en fait sortir, afin qu'il colporte partout que sa fille n'est pas mariée avec Favart, ce qui permet d'enfermer la malheureuse dans un couvent, d'abord aux Andelys, puis à Angers. Et chaque fois le maréchal intervient avec la plus fourbe des bontés, offrant de l'argent au mari pour rétablir ses affaires, ou sa protection à la femme pour recouvrer sa liberté. Favart repoussa avec une indomptable énergie ces offres déshonorantes; mais les persécutions finirent par avoir raison de la résistance de sa jeune femme : en 1750 Mme Favart quitta le couvent

d'Angers pour le château de Piples, près de Boissy. Saint-Léger, qui appartenait au maréchal de Saxe. Du moins elle ne pleura point cet amant, qui s'était imposé à elle par la force, quand il mourut brusquement, quelques mois après.

Elle vint se jeter dans les bras de Favart, qui pardonna, car il l'aimait toujours. Nul n'eût compris d'ailleurs qu'il n'eût point pardonné, à une époque où tant de grands seigneurs étaient des maris complaisants, et où l'adultère était à la mode. Réconciliés et réunis, les deux époux passèrent à la Comédie Italienne, où nous les retrouverons dans les chapitres suivants.

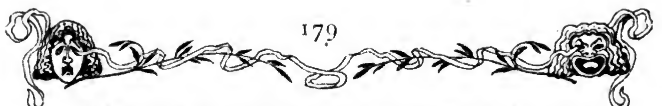
Cependant, en 1752, la ville de Paris ayant la régie de l'Opéra, l'Opéra-Comique fut autorisé à reprendre son nom et à rouvrir ses portes le 3 février, à la Foire Saint-Germain. Un public nombreux, venu pour témoigner sa sympathie au genre qu'il aimait, applaudit chaleureusement toutes les allusions dont Fleury avait rempli le prologue de réouverture, *l'Heureux Retour*. A la Foire Saint-Laurent, Monnet, qui avait repris la direction de l'Opéra-Comique, fit aux spectateurs la surprise d'une salle toute neuve, bâtie par Arnoult et décorée par Boucher, qui fut jugée par tous si belle qu'après la suppression définitive de l'Opéra-Comique le roi la fera transporter à l'Hôtel des Menus-Plaisirs pour les représentations de la cour. Et pendant les trois mois de la Foire la recette s'éleva à des chiffres qui n'avaient jamais encore été atteints.

Après six années d'une direction très prospère,

Monnet se retira, cédant son privilège à une société formée de Favart, de Moëtte, fils d'un grand libraire parisien, de Corby, un littérateur qui avait épousé la femme de chambre favorite de la duchesse de Choiseul, de Dehesse, un comédien de la troupe italienne, et d'un conseiller à la troisième Chambre des Enquêtes du Parlement de Paris, Coste de Champeron.

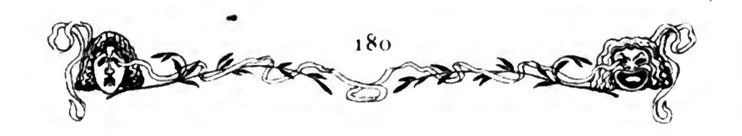
La nouvelle société réussit fort bien, grâce à Favart, qui était un incomparable metteur en scène, et qui sut en outre découvrir, pour renouveler le répertoire, un écrivain inconnu, Michel Sedaine, dont le nom allait bientôt devenir célèbre. Il monta de lui coup sur coup plusieurs petites pièces, familières et populaires, dont deux allèrent aux nues, *Blaise le Savetier* (1759) et *On ne s'avise jamais de tout* (1761). La Foire n'avait jamais vu plus de monde à son théâtre : « L'Opéra-Comique ne désemplit pas, écrivait Favart; il écrase absolument tous les autres spectacles. »

La conséquence, vous la devinez aisément d'après tout ce que j'ai déjà dit, car l'histoire de la Foire est, comme celle des peuples, un perpétuel recommencement, ce qui la rend parfois un peu fastidieuse à raconter et à lire : la prospérité de l'Opéra-Comique excita de nouveau la jalousie des théâtres rivaux. L'Opéra, auquel il ne payait que 15.000 livres, jugeait plus profitable de se l'annexer; la Comédie Française demandait à nouveau sa suppression pure et simple. Ce fut un troisième larron qui l'emporta.



A la suite de manœuvres tortueuses et louches, et en criant bien haut qu'eux seuls étaient capables de rétablir la décence dans le répertoire scandaleux de la Foire, les Comédiens Italiens obtinrent en 1762 que l'Opéra-Comique leur fût incorporé.

Mais, avant de montrer comment s'est opérée cette fusion et quels résultats elle a donnés, il me faut revenir en arrière et dire comment la Comédie Italienne avait pu se réinstaller à Paris après la mort de Louis XIV, et quelle y avait été depuis sa fortune.



V

RÉTABLISSEMENT DE LA COMÉDIE ITALIENNE. SON NOUVEAU RÉPERTOIRE.

Delisle de la Drévetière. — Marivaux. — Favart.
(1716-1762.)

L'austère marquise de Maintenon avait soumis la cour à un si long jeûne de divertissements divertissants que, à la fin de son règne morose et détesté, tout le monde avait une véritable fringale de plaisirs. Aussi, le deuil de Louis XIV à peine terminé, sans craindre de choquer la royale veuve qui enfermait dans Saint-Cyr la fausseté d'une situation mal définie, le Régent, Philippe d'Orléans, s'était-il hâté de rappeler d'Italie les joyeux farceurs qui avaient tant amusé sa jeunesse, Arlequin et Scaramouche, Pantalon et le Docteur.

Il s'était adressé, pour lui former une troupe, à un comédien très célèbre au delà des monts sous le nom de Lelio, à Luigi Riccoboni, homme intelligent et d'esprit cultivé, qui a composé plusieurs pièces applaudies, traduit *Andromaque* et *Britannicus,* et écrit une *Histoire du Théâtre Italien,* avant de publier une *Réformation du Théâtre,*





remplie de scrupules religieux qui étonnent quelque peu chez un bouffon italien. Dès 1716 Riccoboni arriva à Paris avec une troupe d'élite, qui comprenait, entre autres artistes, sa femme, Flaminia, latiniste distinguée, membre de plusieurs académies italiennes, et, ce qui valait mieux, actrice gracieuse et charmante, son beau-frère, l'élégant Mario, et la future femme de ce dernier, la toute jeune et tout aimable Silvia, qui sera longtemps l'étoile de la Comédie Italienne et l'idole de Paris, qui jouera d'original, avec un mélange délicieux de naïveté et de finesse, tous les chefs-d'œuvre de Marivaux, et qui, par un prodige de l'art, donnera encore à cinquante ans la complète illusion de la jeunesse.

La première représentation des nouveaux comédiens sur la scène du Palais-Royal, le 18 mai 1716, en présence du Régent et de la duchesse de Berry, suffit à les rendre populaires; et ils rentrèrent triomphalement le 1er juin dans cet Hôtel de Bourgogne, d'où ils avaient été expulsés en 1697, et qui avait été admirablement restauré pour les recevoir. Sur le rideau du théâtre était peint un phénix sur le bûcher, avec cette devise symbolique : « Je renais ».

Mais en France, suivant le mot de La Harpe, « le premier jour est pour l'engouement, le second pour la critique, et le troisième pour l'indifférence ». En vain les Italiens donnèrent-ils gratis, le 11 mai 1717, la célèbre *Mérope* de Scipione Maffei, afin d'essayer le goût du public sur les ouvrages sé-

rieux, que Lelio jouait mieux encore que les comiques (1), les femmes se plaignirent bientôt de ce qu'ils parlaient dans une langue que l'on n'enten-



Le Docteur.

dait pas. Ils reprirent alors des scènes françaises de leur ancien répertoire. Cette fois les dames déclarè-

(1) *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, 1769, 7 v. in-12°, sans nom d'auteur.

rent leurs spectacles trop grossiers, et cessèrent de venir à la Comédie Italienne. Le vide se faisait dans la salle. C'était la ruine prochaine.

C'est alors que Riccoboni s'avisa de demander à un vieux peintre, Jacques Autreau, une comédie écrite tout entière en français, comme pour les Grands Comédiens, mais où lui et ses acteurs conserveraient leurs noms traditionnels de Lelio, Flaminia, Mario, Silvia, Arlequin, le Docteur, avec tous les caractères de leurs emplois. A sa prière, Autreau abandonna le pinceau pour la plume. La peinture n'y perdit guère, car les meilleurs tableaux d'Autreau : *Fontenelle, La Motte et Danchet discutant,* et *Diogène trouvant l'homme qu'il cherche... dans le cardinal de Fleury* (!), sont loin d'être des toiles de maître; mais la littérature y gagna beaucoup, indirectement; car, en écrivant son *Port à l'Anglais ou les Nouvelles Débarquées* (25 avril 1718), pièce naturelle et gaie, qui fut donnée deux mois de suite, Autreau a sauvé la Comédie Italienne, et sans la Comédie Italienne Marivaux n'aurait sans doute jamais écrit ses aimables petits chefs-d'œuvre. Grâces donc soient rendues au bien oublié Jacques Autreau!

Cinq ans après, Louis XV, les adoptant définitivement, accordait une pension de 15.000 livres aux Italiens, et ceux-ci, fièrement, faisaient placer au-dessus de la porte de l'Hôtel de Bourgogne les armes de France avec cette inscription en lettres d'or sur une plaque de marbre noir : « *Hôtel des Comédiens ordinaires du Roi, entre-*



tenus par Sa Majesté, rétablis à Paris en l'année MDCCXVI ».

Ils déployèrent d'ailleurs une activité infatigable, essayant trois années de suite d'avoir à la Foire Saint-Laurent un théâtre d'été, où ils représentèrent plus de quinze pièces (1), ouvrant même près de leur salle un bal public, joignant la parodie des tragédies représentées par les Grands Comédiens, comme l'*Œdipe* de Voltaire et l'*Inès de Castro* de La Motte, à leur répertoire italien et aux comédies françaises que leur faisaient Dorneval, Fuzelier et d'Allainval d'abord, puis Delisle de la Drévetière et Marivaux.

Les deux premières pièces de Delisle, *Arlequin sauvage* (1721) et *Timon le Misanthrope* (1722), obtinrent un succès prodigieux et durable.

Le point de départ n'en était pas cependant fort original. Ici un sauvage amené en France, là un âne transformé subitement en homme, jugent la société avec les seules lumières de la raison naturelle, et, l'examinant sans préjugés et sans préventions, en condamnent aussitôt les conventions et les hypocrisies. C'est, pour *Arlequin sauvage,* un procédé analogue à celui que nous avons vu employé dans *Arlequin empereur dans la lune* par Nolant de Fatouville, dans *le Monde renversé* par Lesage, surtout dans les *Amusements sérieux et comiques*

(1) Lesage fait dire à la Comédie Italienne dans *le Rappel de la Foire à la vie :*

Si je restais dans la ville,
J'en mourrais!

par Dufresny; et quant à *Timon le Misanthrope*, l'idée en est tirée d'un petit acte en vers du comédien Brécourt (1684). Mais on peut dire de Delisle de la Drévetière lui-même ce qu'il fait dire à Socrate d'Arlequin dans sa seconde comédie : « Cet homme a quelque chose de singulier. » D'une humeur indépendante et fière, préférant la dignité de sa pauvreté aux humiliations qu'il faut subir dans les antichambres des grands, Delisle a porté bravement à la scène la sincérité farouche de ses opinions et la liberté hardie de ses satires. Il rattache ainsi très étroitement la nouvelle Comédie Italienne à l'ancienne, mais en substituant partout une philosophie raisonneuse à la grossièreté cynique du vieux répertoire.

Il nous a d'ailleurs exposé lui-même dans *Timon le Misanthrope* le but qu'il a visé : « Il faut dire spirituellement des choses raisonnables et des vérités utiles pour la correction des mœurs; faire rire les honnêtes gens par un comique sensé, qui reçoive toutes ses grâces de la nature et de la vérité; éviter surtout les pointes triviales, la fade plaisanterie, les jeux de mots et toutes les licences qui blessent les mœurs et révoltent l'honnête homme. »

Son *Timon*, trop subtil et trop raisonneur, serait aujourd'hui insoutenable à la scène; mais j'avais toujours pensé que par son aimable naïveté *Arlequin sauvage* y ferait encore plaisir; quelques représentations, qu'en a données récemment sur une petite scène parisienne M. Ch. Léger, m'ont prouvé que je ne me trompais pas.

A la lecture les deux pièces sont également curieuses et font également penser, par ce contraste ingénieux de « la nature toute simple opposée aux lois, aux arts et aux sciences ».

Dans cette sorte de revue de la société, par des scènes épisodiques habilement conduites, Delisle de la Drévetière montre avec esprit et condamne sans appel tous les ridicules et toutes les folies de l'humanité civilisée, qui juge du mérite des hommes par les habits et qui fait gloire à un propriétaire de ce que ses chevaux ont remporté le prix aux courses dans les jeux olympiques (1). Ici il s'élève contre la chicane, « cet art que l'on a inventé pour embrouiller les affaires les plus claires, qui deviennent incompréhensibles lorsqu'un avocat et un procureur y ont travaillé six mois »; ailleurs contre la sotte manie du duel, qui fait que deux amoureux se disputent une jeune fille l'épée à la main, au lieu d'aller lui demander tout raisonnablement celui qu'elle veut épouser; là enfin contre l'inutilité de certaines études, qui n'aboutissent qu'à faire comprendre à un sage qu'il ne sait rien. Delisle ne fait grâce à aucun préjugé, ni à celui de la naissance, qui est cause que « tant de gens, méprisant l'ordre de la nature, veulent être descendus d'ancêtres qu'elle n'a pas

(1) Je ne puis me retenir de citer ici la réflexion extraordinaire que ce passage a inspirée à l'auteur de l'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien* (1769) : « On devrait bien jouer quelquefois cette scène pour renvoyer par delà les mers ces courses ridicules ,que l'on voudrait mettre à la mode. Je ne vois pas à quoi peut être utile un tel exercice, *si ce n'est pour apprendre à fuir avec plus de vitesse !* »

jugé à propos de leur donner », ni à celui de la gloire, qui met un sanguinaire destructeur de villes au rang des plus grands héros : « C'est la gloire d'un enragé, et les loups mêmes n'en voudraient pas aux dépens des autres loups, car ils respectent leur espèce. »

Parfois même la voix devient plus âpre, et il semble que l'on entende gronder déjà dans le lointain comme des revendications sociales : « Je vois ici, dit Arlequin, des sauvages insolents, qui commandent aux autres et s'en font servir ; et les autres, qui sont en plus grand nombre, sont des lâches, qui ont peur, et font le métier des bêtes. » A de pareilles phrases, La Harpe se sentait pris d'émotion, et il n'eût pas fallu beaucoup le pousser pour qu'il rendît Delisle de la Drévetière responsable de la Révolution. L'ironie sarcastique d'une autre scène paraît d'abord lui donner raison :

LELIO.

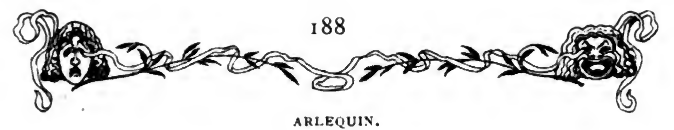
Il y a deux sortes de gens parmi nous, les riches et les pauvres. Les riches ont tout l'argent, et les pauvres n'en ont point..... Ainsi, pour que les pauvres en puissent avoir, ils sont obligés de travailler pour les riches, qui leur donnent de cet argent à proportion du travail qu'ils font pour eux.

ARLEQUIN.

Et que font les riches, tandis que les pauvres travaillent pour eux?

LELIO.

Ils dorment, ils se promènent, et passent leur vie à se divertir et à faire bonne chère.



ARLEQUIN.

C'est bien commode pour les riches.

Voilà en effet quelque chose qui ressemble à un mouvement de révolte. Mais continuons la scène, et nous verrons que le pauvre Delisle n'a aucunement entendu faire un appel aux armes :

LELIO.

Cette commodité que tu y trouves fait souvent tout leur malheur,... parce que les richesses ne font que multiplier les besoins des hommes : les pauvres ne travaillent que pour avoir le nécessaire; mais les riches travaillent pour le superflu, qui n'a point de bornes chez eux, à cause de l'ambition, du luxe et de la vanité qui les dévorent.....

ARLEQUIN.

Mais, si cela est ainsi, les riches sont plus pauvres que les pauvres mêmes, puisqu'ils manquent de plus de choses.

On le voit maintenant, ce n'était point un révolutionnaire qui parlait, mais un simple moraliste.

Delisle de la Drévetière n'a pas voulu détruire l'ancien régime; il s'est contenté d'opposer à l'état de civilisation l'état de nature, comme d'autres l'avaient déjà fait avant lui, comme l'allaient faire aussitôt après lui Lesage dans *la Boîte de Pandore* et Marivaux dans plusieurs pièces, comme tout le monde le fera en 1731, alors qu'on aura découvert à Sogny, en Champagne, une véritable fille sauvage, sur laquelle Louis Racine a écrit une longue note, fort curieuse, après l'être allé voir dans le couvent

où on l'avait mise. Mais cette opposition, nul ne l'avait marquée avec autant de force et de netteté à la fois que Delisle de la Drévetière : « Je suis d'un grand bois, dit Arlequin, où il ne croît que des ignorants comme moi, qui ne savent pas un mot des lois, mais *qui sont bons naturellement*. Ah! ah! nous n'avons pas besoin de leçons, nous autres, pour connaître nos devoirs; nous sommes si innocents que la raison seule nous suffit. » Nous trouvons là exprimée déjà l'idée même sur laquelle reposera tout le système de Rousseau : « L'homme est né bon, et c'est la société qui le corrompt. » Et voilà pourquoi il ne faut pas oublier Delisle de la Drévetière, quand on nomme l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* et du *Contrat social*.

Dans la voie où s'était engagé l'auteur d'*Arlequin sauvage* l'a suivi Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux; et j'étonnerai peut-être, en parlant ainsi, beaucoup de mes lecteurs, car le succès durable de ses comédies amoureuses, et le mot de *marivaudage,* qui a été créé à cause d'elles et qui est demeuré dans notre langue, ont fait oublier toute une partie, et une partie considérable de son œuvre.

La vérité est que Marivaux, très perspicace observateur et notant avec un soin minutieux le résultat de ses observations, quand il se décida à trente-deux ans à écrire pour le théâtre, l'aborda avec l'expérience d'un moraliste et les idées d'un philosophe. Reprenant ces cadres imaginaires, mythologiques, allégoriques, féeriques, dont s'étaient tant de fois servis Lesage et ses disciples, mais qu'il

a rajeunis par la grâce de sa fantaisie poétique, Marivaux a porté sur la scène italienne et discuté avec esprit et non sans profondeur toutes les questions qui occupaient alors l'esprit humain.

Ce sont de véritables comédies philosophiques, par endroits même à tendances socialistes, que Marivaux, si compatissant aux souffrances des humbles et des petits (1), a écrites dans *l'Ile de la Raison* (1727), dans *la Nouvelle Colonie* (1729), dans *l'Ile des esclaves* (1725). Ici, par une conception bizarre et fort peu scénique d'ailleurs, que lui a suggérée la lecture des *Voyages de Gulliver*, il jette huit Européens dans une île où règne souverainement la Raison, et où la taille de chaque habitant grandit ou diminue, suivant qu'il se montre plus ou moins raisonnable (2). Là, dans une fantaisie plaisante et où l'on entend parfois comme un écho très lointain et très affaibli du rire énorme d'Aristophane, il nous montre les femmes voulant secouer la domination masculine, s'excitant à la révolte par des harangues enflammées — et spirituelles, naturellement, — battant même le tambour de l'insurrection, jusqu'au moment où la colonie est attaquée par une horde sauvage; aussitôt, changement à vue : « Va combattre, dit à son mari l'émancipatrice du sexe féminin; je vais à notre ménage. »

(1) C'est lui qui a écrit cette phrase si touchante, et à certains égards si dangereuse : « Il faut être trop bon pour l'être assez » (*le Jeu de l'amour et du hasard*).

(2) *L'Ile de la Raison* a été représentée à la Comédie Française; mais elle est tout à fait dans l'esprit du Théâtre Italien.

Dans *l'Ile des esclaves,* qui plut beaucoup, et à juste titre, les esclaves, soulevés contre leurs maîtres, se sont établis dans une île déserte; si la tempête y amène quelqu'un de leurs anciens tyrans, il devient esclave de son ancien esclave, qui se hâte de lui donner une leçon de morale; ce qui nous vaut toute une série de scènes piquantes et un des plus charmants portraits que je connaisse de la coquette. Mais ces saturnales sont, comme l'a dit heureusement Sainte-Beuve, des « saturnales de l'âge d'or », et la pièce se termine dans un embrassement général, qui proclame l'égalité de tous les hommes. Les rêves de Marivaux sont allés plus vite que l'histoire.

Les mœurs du temps, il était aisé de s'en apercevoir, étaient loin de ces mœurs idéales. Sous le voile de l'allégorie mythologique, Marivaux entreprit donc de les réformer. Il s'attaque à la débauche alors triomphante dans *la Réunion des Amours* (1731), où il oppose à Cupidon, au dieu pervers des voluptés sensuelles, l'Amour, le dieu charmant des saintes tendresses (1); et, quelques années après la banqueroute de Law, il s'en prend aux financiers, et fait dans *le Triomphe de Plutus* (1728) son *Turcaret.* C'était, bien entendu, dans une aquarelle à l'eau de rose, un *Turcaret* tel que pouvait le peindre Marivaux, qui avait trop de grâce pour avoir beaucoup de puissance, et qui était trop bon pour être amer.

(1) *La Réunion des Amours* a été représentée, comme *l'Ile de la Raison*, par les Comédiens Français.

Ailleurs, renonçant à l'allégorie, il met franchement en scène, en disciple de La Bruyère, les « porteurs de visage » de son époque dans des pièces aimables, comme *l'Héritier de village* (1725), *l'École des Mères* (1732), *la Joie imprévue* (1738), *les Sincères* (1739), où l'indulgence est toujours là pour adoucir la satire, et où même dans le charme souriant de la vertu perce une pointe presque imperceptible de coquetterie. Comique discret, élégant et fin, qui fait songer à celui de Térence.

Et de même que Térence dans son *Hécyre*, Marivaux ne craint pas, certains jours, de mouiller de larmes le visage enjoué de la comédie. Il écrit, dans le genre de La Chaussée, mais avec un sentiment de la mesure et, disons-le, un talent que n'avait pas celui-ci, des comédies sérieuses, véritables petits drames bourgeois, comme cette *Mère confidente* (1735), dont Sarcey admirait beaucoup l'ingéniosité délicate, mais qui a le défaut grave de prolonger d'une façon insupportable une distinction bien subtile, et surtout cette *Femme fidèle* (1755), composée pour le théâtre de Berny, dont nous n'avons plus malheureusement que quatre rôles sur huit, mais qui, par les extraits qu'en donne M. Larroumet (1), pourrait bien avoir été un des plus purs chefs-d'œuvre de l'auteur de *l'Épreuve* et du *Legs*.

L'esprit curieux de Marivaux ne s'est pas contenté de l'entraîner dans tous les sentiers déjà battus; il l'a même lancé à la découverte de terres

(1) *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, 1882, p. 312-319.

inexplorées. C'est ainsi que Marivaux s'est trouvé écrire en 1724, dans son *Prince travesti,* la pièce la plus curieuse peut-être et la plus extraordinaire du répertoire des Italiens, car elle échappe à toutes les classifications, ne se cantonnant dans aucun genre, et pourtant se rattachant à tous par quelque côté, à la comédie historique par les noms des personnages, à la tragi-comédie par leur rang, par l'émotion tragique de certaines situations et par son dénouement heureux, à la comédie satirique par le caractère odieux du ministre Frédéric, à la comédie sentimentale par les rôles d'Hortense et de Lelio; et notre vieil ami Arlequin, fort étrangement mêlé à cette œuvre, dont le ton est généralement sérieux ou chevaleresque, nous rappelle seul que nous sommes à la Comédie Italienne. Il n'est pas dans le répertoire de Marivaux de pièce plus intéressante à étudier, car il n'en est pas qui nous montre mieux sous tous ses aspects le talent de l'écrivain. Elle eut à son apparition dix-huit représentations consécutives, ce qui était alors beaucoup; mais on y trouva trop d'esprit. L'abus du raisonnement ténu et subtil a encore, récemment, aux matinées de l'Odéon, gâté le plaisir qu'aurait dû donner aux spectateurs cette sorte de première ébauche du drame romantique.

C'est une autre innovation qui devait assurer à Marivaux l'immortalité.

Depuis ce délicieux et éternellement jeune *Dépit amoureux,* Molière n'avait plus fait de l'amour le sujet même de ses comédies; l'amour n'y avait plus

guère servi que de ressort dramatique. Il en avait été de même chez tous ceux qui avaient après lui écrit pour le théâtre. Rien de plus insipide que cette perpétuelle lutte soutenue dans la coulisse contre la volonté de leurs parents ou de leur tuteur par deux amants toujours laissés au second plan et aussi insignifiants l'un que l'autre. C'est tout au plus si nous trouvons, de loin en loin, comme dans *la Fille de bon sens* (1692) de Palaprat, une imitation, ou plutôt une parodie, de cette célèbre ode d'Horace à Lydie, dont Ponsard a tiré au siècle dernier une comédie charmante; et je ne me rappelle pas avoir vu dans tout le théâtre de cette époque d'autre peinture de l'amour que cette rapide esquisse de Dufresny dans *l'Opéra de campagne* (1692) : « Que je suis heureux! Je vais donc parler à Thérèse! Mais quelle timidité me saisit? Le cœur me bat. Je frissonne. Quoi donc? Un enfant me fait trembler, moi qui me suis aguerri pendant dix ans auprès de nos plus fières Parisiennes! Ah! c'est qu'une vertu naturelle et innocente inspire plus de respect que la fierté affectée de nos prudes de profession. » Le trait de génie de Marivaux sera de faire dans nombre de ses comédies passer l'amour au premier plan et de l'y étudier lui-même et pour lui-même.

Le grand succès d'*Arlequin poli par l'amour* (1720), qui demeura longtemps au répertoire, encouragea Marivaux à creuser plus profondément ce sillon fécond, et c'est ainsi qu'il a donné à la Comédie Italienne ses chefs-d'œuvre, *la Surprise de l'amour* (1722), *le Jeu de l'amour et du hasard*



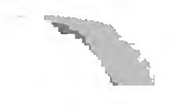
(1730), *les Fausses Confidences* (1737), et *l'Épreuve* (1740).

Ces pièces, et plusieurs autres de Marivaux, ont toutes un caractère commun : c'est dans lui-même et non plus dans une résistance extérieure que l'amour y trouve des obstacles à son développement et à son bonheur. Tel est le système très particulier que s'est créé Marivaux, et dont il ne s'écartera plus. « Chez mes confrères, disait-il au témoignage de d'Alembert, l'amour est en querelle avec tout ce qui l'environne, et finit par être heureux malgré les opposants ; chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui seul, et finit par être heureux malgré lui. Il apprendra dans mes pièces à se défier encore plus des tours qu'il se joue que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères. » Et ce « myope », comme M. Larroumet a si justement appelé Marivaux, se penche sur le cœur humain, et y relève et note les plus imperceptibles mouvements qui peuvent, sans que ce cœur en ait même conscience, s'opposer à une inclination naissante : le préjugé social, l'amour-propre, un certain besoin de dominer, ou tout simplement un besoin d'indépendance, le dépit, la méfiance, la timidité, que sais-je encore ? « J'ai guetté, disait-il, dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour, lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour but de le faire sortir d'une de ces niches. » Voilà pourquoi toutes les pièces amoureuses de ce Racine de la comédie se ressemblent, sans qu'il y en ait deux pareilles ; elles sont de la

même couleur, sans être jamais de la même nuance.

Au moment où le mouvement très lent, mais sensible, de la comédie de Marivaux a amené ses amants à « voir clair dans leur cœur », suivant le joli mot de Silvia dans *le Jeu de l'amour et du hasard,* ils n'ont plus qu'à prononcer le « oui » espéré, et la pièce est finie. Il en résulte que ce que Marivaux nous a toujours peint, c'est l'aube de l'amour plutôt que l'amour lui-même, et en cela je suis obligé de reconnaître — ce qu'on néglige presque toujours de faire — qu'il avait trouvé un modèle dans les tragédies de Quinault, dans *Stratonice* ou dans *Astrate;* il avait vu là rendus, souvent déjà « d'une façon charmante, les incertitudes d'un amour qui veut ou qui ne veut plus se déclarer, ou le trouble plein de pudeur qui suit un aveu à peine murmuré, surtout l'éveil du sentiment dans un cœur de femme, et les premières manifestations d'une tendresse qui n'a point encore une pleine conscience d'elle-même, et qui se trahit sans même s'en douter (1) ». Le précieux Quinault s'est donc survécu dans le précieux Marivaux, né l'année même où Quinault mourut (1688); seulement Marivaux est un Quinault plus léger et plus fin, comme les marquises du siècle de Louis XV ont une grâce aisée et piquante, qui manquait aux grandes dames, un peu lourdement vêtues, du XVIIe siècle; et, de plus, ce qui n'était qu'un moyen dans les tragédies de Qui-

(1) N.-M. Bernardin, *Hommes et mœurs au dix-septième siècle,* 1900, Lecène éd., p. 255.



nault est devenu le but même des comédies de Marivaux.

Et quelle différence d'autre part, bien que les sujets soient en apparence analogues, avec les comédies en vaudevilles que Favart va donner à l'Opéra-comique. Là-bas les balbutiements troublés et troublants des sens qui commencent à parler; ici les soupirs d'un cœur qui s'anime; à l'Opéra-Comique une sensualité trop élégamment naïve; aux Italiens une franche et droite innocence, qui ne connaît ni les équivoques libertines, ni les sous-entendus polissons. Nous ignorerions quel est l'auteur de *la Surprise de l'amour* ou de *l'Épreuve*, que nous pourrions croire écrites par une femme, j'entends une honnête femme, ces pièces exquises.

Exquises, elles le sont par la finesse de l'observation, par la délicatesse de la peinture, par le naturel d'une conversation toujours élégante et spirituelle — excepté quand Marivaux veut conserver à ses bouffons, Arlequin et Pasquin, leur traditionnel langage, — mais elles le sont encore parce que, plaçant d'ordinaire des personnages si vrais dans un cadre conventionnel, l'auteur a mêlé dans une proportion savante et délicieuse l'idéal à la réalité, le rêve à la vie, l'imagination à la vérité, de sorte qu'il s'en dégage un charme poétique, fait de grâce et de fraîcheur, qui serait unique dans la littérature, si nous n'avions pas certaines comédies de Shakespeare et certains proverbes d'Alfred de Musset.

Voilà pourquoi Marivaux — comme plus tard Musset — n'avait pas écrit ces œuvres, d'une fan-

taisie ailée et capricieuse, pour le cadre lourd et solennel de la Comédie Française. Il lui fallait, sur une scène libre et sans traditions, des comédiens accoutumés à la mimique, capables de comprendre que

Tout parle dans l'amour, jusqu'au silence même (1),

capables aussi, dans leur jeu plein de naturel, de compléter la parole par un regard ou d'en changer le sens par un sourire. Il lui fallait surtout, pour faire les rôles de femmes, les plus importants dans son théâtre, cette incomparable Silvia, qui, par sa taille élégante, son air noble, ses manières aisées, sa physionomie intéressante, son affabilité gracieuse, et son ingénuité, dans laquelle se dissimulait l'art le plus achevé, lui donnait ce bonheur, si rare pour un auteur dramatique, de voir sur le théâtre la réalité égaler le rêve de son imagination. Silvia était faite pour jouer Marivaux, comme Marivaux pour être joué par Silvia; et, grâce à l'auteur et à son interprète, la Comédie Italienne au XVIIIe siècle fut longtemps en face de la Comédie Française ce que devait être au XIXe siècle le Gymnase avec Rose Chéri.

Quand Marivaux, vieillissant et académicien, eut cessé de travailler pour les Italiens, ils appelèrent à eux Favart, qui leur apporta sa toujours jeune *Chercheuse d'esprit,* et ils engagèrent sa charmante femme, qui prit en 1752 l'emploi de Flaminia. Mme Favart retrouva à la Comédie Italienne ses

(1) QUINAULT, *Astrate.*

succès d'autrefois à l'Opéra-comique par la grâce de sa danse, par l'esprit avec lequel elle détaillait ses couplets, par sa gaieté franche et hardie, par



Portrait de l'actrice Silvia.

l'habileté surprenante avec laquelle elle se transformait, au point, dit son mari (1), de « jouer le même

(1) *Mémoires*, t. I, p. LXXVI.

jour dans quatre pièces différentes des rôles entièrement opposés ». Ce soin avec lequel elle composait tous ses personnages allait lui suggérer une innovation heureuse et féconde.

Jusqu'alors les comédiens à Paris n'avaient eu aucun souci de l'exactitude du costume dans les pièces qu'ils représentaient. Favart se plaignait de voir à l'Opéra « des paysannes grossières avec des girandoles de deux mille écus, des bas blancs à coins brodés, des souliers chargés de paillettes attachés avec des boucles de diamants, et bichonnées jusqu'au sommet de la tête (1) »; pour ne pas demeurer en reste, les guerriers grecs se paraient de jupons courts et de bas de soie. Mlle Clairon nous apprend dans ses *Mémoires* que sa rivale, Mlle Dumesnil, jouait Électre, à la Comédie Française, avec un énorme panier et une robe rose garnie de jais noir. Les pièces modernes n'étaient pas montées avec plus de vérité à la Comédie Italienne et à l'Opéra-Comique, où les paysans paraissaient en scène avec un chapeau de paille à rubans et une veste d'un vert Céladon. Et Favart demandait avec raison que la vérité du costume vînt, pour compléter l'illusion, se joindre à la vérité du débit et du jeu.

Mme Favart résolut de faire un éclat, et, le 26 septembre 1753, dans sa pièce de *Bastien et Bastienne*, parodie du *Devin du Village* par Rousseau, elle osa entrer sur le théâtre en robe de laine, une simple croix d'or au cou, les cheveux plats et

(1) *Correspondance*, t. I, p. 120.

sans poudre, et chaussée de sabots. Le public fut d'abord surpris, et le parterre murmura; mais, quelqu'un s'étant écrié : « Ces sabots donneront des souliers aux comédiens », les applaudissements s'élevèrent de toutes parts : Mme Favart avait gagné son procès.

L'impulsion était donnée. Elle entraîna tout le monde, depuis la Comédie Française, où Mlle Clairon et Lekain se distinguèrent par leur ardeur à suivre l'exemple de Mme Favart, jusqu'à l'Opéra, toujours plus difficile, par sa grandeur même, à mettre en mouvement.

Dès lors on recherche la couleur locale avec autant de soin qu'on avait naguère d'indifférence pour elle. Pour son intermède des *Chinois* (1756), Favart fait copier le décor, les meubles, les costumes, les accessoires avec un soin minutieux (1); pour *les Trois Sultanes* (1761), Mme Favart commande à Constantinople même un costume à la fois voluptueux et décent, dont s'entretient tout Paris, et que l'Opéra demande à copier pour les représentations de *Scander-beg*. Le temps approche où Caillot, pour jouer la *Lucile* de Marmontel, empruntera ses habits à un vrai paysan et, avant de paraître devant le public, ira blanchir ses souliers dans la poussière.

C'est donc à la Comédie Italienne que nous de-

(1) De même dans les *Trois Sultanes*, où l'on présente à Soliman « une soucoupe d'or garnie de pierreries, avec deux tasses de porcelaine et une cuiller faite avec le bec d'un oiseau des Indes très rare, lequel bec est plus rouge que le corail et de très grand prix ».

vons ce soin scrupuleux qu'apportent tous les théâtres modernes à reproduire avec une fidélité artistique le cadre somptueux ou misérable dans lequel est placée l'action et les costumes de tous les personnages qui doivent figurer dans ce cadre.

C'est à elle aussi que nous allons devoir ce que nous appelons aujourd'hui l'opéra-comique.

Depuis quelque temps on commençait à se lasser de ces timbres, sur lesquels on chantait toujours tous les couplets; beaucoup de vaudevilles nouveaux s'étaient glissés dans le Théâtre de la Foire, et ces intrus menaçaient, en 1729, de chasser de la place tous les anciens fredons. Lesage et Dorneval les avaient mis d'accord pour quelque temps, par une petite comédie, *les Couplets en procès,* où ils avaient décidé que vieux et nouveaux airs concourraient également à former les comédies foraines en vaudevilles.

Mais du jour qu'il travailla pour la Comédie Italienne, Favart adopta exclusivement les airs nouveaux, morceaux d'opéra ou chansons à la mode, plus étendus que les anciens, et lui permettant par là de transformer aisément l'ancien couplet en romance, en duo, voire en trio, au besoin même en quatuor. Que la musique, au lieu d'être parodiée, devienne originale, et nous allons avoir l'opéra-comique.

Le pas sera rapidement franchi. Une circonstance fortuite va d'ailleurs précipiter l'évolution du genre.

Le 1er août 1752 la troupe italienne de Bambini

avait chanté à l'Opéra *la Serva Padrona,* le petit opéra-bouffe de Pergolèse, véritable chef-d'œuvre de mélodie, de grâce et d'esprit, avec un succès tel que l'Académie royale de musique l'avait gardée vingt mois pour lui faire représenter tout son répertoire. Rousseau nous raconte dans ses *Confessions* comment Paris se divisa en deux camps ennemis, les uns tenant pour la musique française, les autres pour la musique italienne. Rousseau était de ces derniers; il exalta la musique italienne et la déclara inimitable dans une *Lettre sur la musique française,* qui se terminait par cette phrase : « Les Français n'ont point de musique, et n'en peuvent avoir; ou, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. » Là-dessus, avec sa logique ordinaire, il composa son *Devin du village,* qui fit pleurer toute la Cour. Un Français pouvait donc, malgré la dureté de notre langue, écrire sur des paroles françaises des airs dans le goût italien!

Le directeur de l'Opéra-comique, Monnet, voulut en donner une nouvelle preuve, et raconte agréablement dans ses *Mémoires* le tour qu'il joua aux fanatiques de la musique italienne. Il demanda au joyeux auteur de *la Pipe cassée, poème épi-tragi-poissardi-héroï-comique,* à Vadé, d'arranger pour la scène un conte de La Fontaine, *les Troqueurs,* et chargea Antoine Dauvergne d'écrire pour la pièce une partition; puis il répandit le bruit qu'il avait envoyé les paroles à un musicien italien, qui habitait Vienne. La représentation du nouvel opéra-comique (1753) fut bien accueillie, et les

bouffonnistes en profitèrent naturellement pour constater une fois de plus la grande supériorité de la musique italienne sur la nôtre. Alors Monnet avoua sa ruse, et nomma Dauvergne (1). En même temps Favart faisait représenter à la Comédie Italienne une traduction française de *la Servante maîtresse* et de quelques autres opéras-bouffes italiens. Qui pouvait soutenir encore que des paroles françaises ne sauraient s'accommoder et s'adapter à la musique italienne?

Personne. Mais il se produisit une conséquence, à laquelle n'avaient songé ni le directeur Monnet, ni l'auteur Favart. Ce succès était la mort de la comédie en vaudevilles, qui cessa brusquement de plaire; c'était la ruine de toute une partie de l'ancien répertoire. Les comédies en vaudevilles sont dès lors remplacées par des comédies en ariettes, c'est-à-dire, suivant le sens que l'on attachait alors au mot ariettes, par des comédies à petits couplets, dont la musique était originale. Le jour où Favart, en 1757, obtint le droit de chanter l'ariette, est donc né véritablement l'opéra-comique moderne.

Cependant, malgré ces nouveaux éléments de succès, malgré le triomphe de Mme Favart dans la délicieuse comédie des *Trois Sultanes* (1761), écrite pour elle et d'après elle par son mari sur un conte de Marmontel, malgré le talent de Carlin, un Arlequin merveilleux, un véritable Protée, dont les

(1) En 1801 Méhul se permettra la même plaisanterie avec Bonaparte, qui prendra gaiement la chose, et félicitera chaudement l'auteur de l'*Irato*.

saillies gaies et naturelles renouvelaient inépuisablement le dialogue des pièces à canevas encore représentées, malgré la vivacité piquante et gracieuse de Coraline, malgré l'admirable mimique de sa sœur Camille, qui arrachait à Favart ce cri d'admiration : « Elle danse jusqu'à la pensée! », qui fut peut-être la plus brillante expression du genre italien, et qui l'emportera avec elle dans la tombe en 1768, les affaires de la Comédie Italienne devenaient fort embarrassées. Son répertoire italien s'usait; l'Hôtel de Bourgogne, menaçant ruine, réclamait des réparations urgentes; et elle avait 400.000 livres de dettes!

Pour se sauver, les Italiens s'imposèrent deux grands sacrifices pécuniaires, qui pouvaient achever de les perdre, mais qui leur réussirent d'abord.

Ils appelèrent d'Italie le célèbre auteur dramatique Carlo Goldoni, et passèrent avec ce fécond improvisateur un traité, par lequel il s'engageait, moyennant des appointements que lui-même a, dans ses *Mémoires,* qualifiés d'honorables, à leur fournir en deux années un grand nombre de comédies italiennes nouvelles.

Puis, au commencement de l'an 1762, pour se défaire de la concurrence redoutable de l'Opéra-comique ressuscité, ils louèrent à l'Académie royale de musique, par un bail renouvelable, moyennant une redevance annuelle de 20.000 livres, le privilège de l'opéra-comique, et s'emparèrent du répertoire de la troupe rivale, qui comprenait une cinquantaine de pièces.

Ils auraient bien voulu se débarrasser des artistes forains ; mais ceux-ci firent une belle défense ; et, par décision en date du 29 janvier 1762, MM. les gentilshommes ordinaires de la chambre déclarèrent que les sieurs Laruette, Audinot et Clairval, et les demoiselles Deschamps et Nessel, seraient admis dès ce moment dans la troupe italienne, et que jusqu'à Pâques ils continueraient à jouir des appointements portés par leurs engagements de l'Opéra-Comique. Ils devaient ouvrir le théâtre à la Comédie Italienne, le mercredi suivant 3 février, par les deux pièces si applaudies de Sedaine, *On ne s'avise jamais de tout* et *Blaise le savetier*, mises en musique, la première par Monsigny, et la seconde par Philidor.



VI

ABSORPTION DE L'OPÉRA-COMIQUE PAR LA COMÉDIE ITALIENNE.

REVANCHE ET TRIOMPHE DÉFINITIF DE L'OPÉRA-COMIQUE.

(1762-1793)

Le ménage Favart et Michel Sedaine.

CETTE première représentation fut triomphale. La curiosité de voir sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne Laruette, si célèbre dans les cassandres, et Clairval, déjà la coqueluche des dames, à côté de ce charmant, fin et spirituel Caillot, dont Mme Vigée-Lebrun a peint un si joli portrait et qu'en 1800 l'Institut admettra au nombre de ses correspondants pour la classe des Beaux-Arts, avait attiré une foule énorme, que ravirent le naturel délicieux de Sedaine, la veine mélodique de Monsigny et la facilité claire de Philidor. Les mardis et les vendredis de la Comédie Italienne, jours où se chantait l'opéra-comique, furent bientôt si suivis que l'on créa, à l'exemple des Comédiens Français, des loges à l'année, qui furent très rapidement louées.



Il est vrai que le premier soin de la Comédie Italienne, enfin légalement investie de ce droit de chanter qu'elle s'était si souvent arrogé, avait été de faire démolir le théâtre de la Foire Saint-Laurent, où se jouait l'opéra-comique, afin que d'autres spectacles ne s'y pussent établir, et de déposer une plainte contre Nicolet, qui, sur le Boulevard du Temple, se permettait de faire représenter journellement « des pièces mêlées d'ariettes et de chants »; et, comme, en 1763, l'Opéra lui rendit le service de brûler, elle se trouva pendant quelque temps sans autres concurrents que les Comédiens Français, et réalisa alors des bénéfices considérables.

En somme, la fusion était avantageuse aux deux troupes.

L'Opéra-Comique avait, de vrai, perdu son indépendance; mais cette perte était compensée pour lui par la reconnaissance de son existence légale; de plus, il échappait à la nécessité de fermer ses portes à la clôture de chaque Foire, et devenait libre de continuer ses représentations toute l'année.

Quant à la Comédie Italienne, elle profitait de l'engouement pour l'opéra-comique, qui avait rappris au public le chemin de l'Hôtel de Bourgogne, et faisait d'excellentes recettes avec les pièces nouvelles, que, conformément à son traité, lui fournissait en abondance Goldoni.

Il faut être Italien pour comparer Goldoni à Molière; mais la variété de ses intrigues, la justesse de son observation, la vérité de ses types popu-



laires, sa gaieté débridée, la rapidité et la franchise de son dialogue, rendent fort agréable son répertoire, et ce n'est point du tout une œuvre à dédaigner que ce *Bourru bienfaisant,* qu'il écrivit en français en 1771; la pièce plut encore beaucoup, il y a vingt-cinq ans, aux matinées Ballande, jouée par Talbot, l'excellent sociétaire de la Comédie Française, dans le ton voulu, avec ce naturel complet, qui faisait dire par Sarcey, après une représentation du *Malade imaginaire :* « Dès que le rideau se lève sur lui, une odeur de lavement se répand dans la salle. »

Mais cette grande vogue ne dura pas très longtemps, et bientôt les Italiens sont de nouveau endettés.

Ils s'en prennent à leur répertoire français, qui leur semble trop connu, archi-usé; et ils ont d'ailleurs conscience qu'ils ne le jouent plus bien. Ils condamnent donc sans appel ces pièces de Delisle, d'Allainval, Marivaux, *Arlequin sauvage, Timon le misanthrope, l'Embarras des richesses, la Surprise de l'amour, les Fausses Confidences,* dont ils ont vécu cinquante ans, et ils les suppriment résolument en 1773.

Ils ne veulent plus jouer que des comédies italiennes et des opéras-comiques français, montés avec un luxe de décors, de costumes et de figuration, digne de l'Académie royale de musique. Entreprise bien téméraire : que deux pièces tombent successivement, et c'est la ruine pour les Italiens.

S'ils échappèrent à un désastre complet, les ré-

sultats de la mesure prise n'en furent pas moins des plus fâcheux pour eux.

Jusqu'alors les comédies françaises avaient formé comme un lien entre les comédies italiennes et les opéras-comiques. Ce lien brisé, on ne comprenait plus guère la réunion des deux genres sur une même scène.

Réduit à ses seules ressources, le répertoire italien, très restreint, car il comprenait au plus quarante pièces, assez grossières pour la plupart, cessera bientôt de piquer la curiosité et de plaire.

En 1779 on parla de créer à Paris un second Théâtre Français. Pour parer un tel coup, les Italiens s'empressèrent, tout en renouvelant le bail qui leur louait le privilège de l'opéra-comique, de revenir à leur répertoire français.

Le 26 septembre 1779, ils abandonnèrent définitivement le répertoire italien, mettant d'office à la retraite tous les artistes qui le jouaient.

L'Opéra-Comique avait pris sa revanche; absorbé par la Comédie Italienne, il l'absorbait à son tour, et voilà qu'il régnait en maître dans la salle où il était entré en esclave :

Græcia capta ferum victorem cepit.

Cependant, par la force toute-puissante de l'habitude, on continua d'appeler Comédie Italienne ce théâtre, où il ne se disait et ne se chantait plus un mot d'italien. Bien plus, ce nom suivit la troupe dans la salle Favart, où elle se transporta le 28 avril 1783.

C'est en 1793 seulement qu'elle devait prendre le seul nom qui lui convînt, celui d'Opéra-Comique.

Le théâtre l'a toujours gardé depuis, bien qu'il n'y ait presque plus rien de l'opéra-comique de Favart et de Sedaine dans les « comédies lyriques », qui y sont jouées actuellement, lesquelles sont médiocrement lyriques et ne sont pas du tout comiques.

Ce genre nouveau d'opéra-comique ne s'était pas d'ailleurs constitué au XVIIIe siècle dès le lendemain du triomphe de la comédie en ariettes. Favart avait eu beau contribuer à ce triomphe, il ne pouvait s'empêcher de regretter les vieux fredons, qui convenaient si bien à la naïveté de ses personnages rustiques, avec lesquels il avait fait de si aimables comédies, et qui lui avaient valu le glorieux surnom de « Racine du vaudeville ». Il essaya donc d'abord d'un genre mixte.

Quelques jours après la fusion des deux théâtres, Mme Favart trouvait le plus grand succès peut-être de sa carrière dramatique dans une petite pièce, qu'elle avait tirée avec son mari d'un conte de Marmontel, et dans laquelle Vanloo a voulu la peindre : *Annette et Lubin* (15 février 1762).

Ce charmant acte renfermait un certain nombre d'ariettes mises en musique par le jeune Martini, celui-là même qui contribua chez nous à rendre populaire la « romance », et qu'a suffi à faire immortel une phrase véritablement délicieuse, qui chante dans toutes les mémoires :

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment;
Chagrin d'amour dure toute la vie.

Mais à ces ariettes Favart avait encore mêlé d'aussi nombreux vaudevilles; et il semble en vérité qu'il ait eu souci de prouver que la contrainte imposée par le rythme des vaudevilles au librettiste ne saurait aucunement l'empêcher d'être poète, car les couplets les plus élégants et les mieux tournés dans *Annette et Lubin* sont précisément ceux qui doivent être chantés sur de vieux timbres.

Le succès de cette aimable pièce fut très vif, et Favart, enchanté, s'empressa de l'attribuer aux fredons : « Le chant simple et naturel des vaudevilles, soutenu des grâces de l'accompagnement, semble ramener le public à l'ancien goût de l'opéra-comique. Les ariettes ne paraissent presque rien en comparaison (1). »

Mais il s'aperçut bientôt qu'il se trompait, et que les vieux vaudevilles n'étaient pour rien dans la vogue de sa nouvelle pièce. Le public, qui aime le changement, voulait décidément des comédies en ariettes. Sans plus s'obstiner, Favart va lui en donner pendant onze années.

Il est resté dans ce genre nouveau de beaucoup inférieur à lui-même. Sans doute l'âge y est pour quelque chose; mais la faute en est surtout au goût du public, qui a exigé qu'il modifiât, en même temps que la forme, le ton de ses comédies chantées :

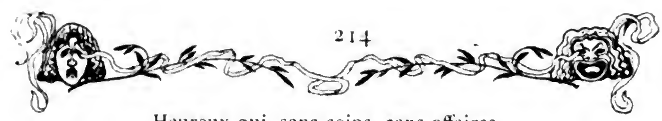
(1) *Correspondance*, t. I, p. 242, cité par M. A. Font.

si le talent de Favart avait assez de souplesse pour produire, puisqu'il le fallait, après des pastorales d'une naïveté élégamment voluptueuse, de sentimentales et larmoyantes homélies, il est certain que ce dernier genre convenait beaucoup moins à un talent fait surtout de charme piquant et de grâce spirituelle.

A la fin d'*Annette et Lubin* déjà, quand le paysan Lubin, rappelant à son seigneur que les pauvres gens aussi sont des hommes, obtenait qu'il lui rendît son Annette, et quand les deux amants, prosternant à ses pieds leur reconnaissance, versaient des larmes de bonheur, tout le public avait pleuré avec eux, et si fort que Favart avait pu écrire : « Ce dénouement pathétique fait tirer les mouchoirs comme au plus bel endroit d'une tragédie (1). » Dorénavant faire pleurer les personnes honnêtes et sensibles va être l'objectif de la comédie en ariettes; pour atteindre ce but, elle mettra en couplets les maximes philosophiques de J.-J. Rousseau, et célébrera d'une voix émue les vertus de l'homme des champs, plus rapproché de la nature que l'homme des villes.

Qui la croirait de l'auteur d'*Acajou* et de *Cythère assiégée,* cette ariette moralisatrice que va chanter dans *les Moissonneurs* (1768) un sage et respectable cultivateur, une sorte de Booz, qui porte le nom déjà touchant par lui-même de Candor?

(1) *Correspondance*, t. I, p. 243, cité par M. A. Font.



Heureux qui, sans soins, sans affaires,
Peut cultiver ses champs en paix!
Le plus simple toit de ses pères
Vaut mieux que l'éclat des palais.
Ma terre rend avec usure
Tous les présents que je lui fais,
Et j'observe que la nature
N'est qu'un échange de bienfaits.
Que les grands près de nous se rendent,
Qu'ils viennent prendre une leçon.
Ils perdent les biens qu'ils répandent;
L'ingratitude est leur moisson.

Et moins de trois ans après, la même plume qui avait écrit le rôle de Nicette dans *la Chercheuse d'esprit,* va, dans un autre opéra-comique, *l'Amitié à l'épreuve,* retracer, d'une encre pâlie par les larmes, les dévouements sublimes de l'amitié. Que le méchant goût d'une époque, qui vraiment exagéra la sensibilité, nous rende indulgents pour les opéras-comiques un peu trop édifiants du vieux Favart!

Tout à coup d'ailleurs, vers la fin de sa carrière, à soixante-neuf ans, Favart, las de pleurnicher vertueusement en ariettes, revint aux inspirations de sa jeunesse et à la comédie en vaudevilles pour parodier l'*Iphigénie en Tauride* de Guillard et de Gluck dans *les Rêveries renouvelées des Grecs.* C'est sa dernière œuvre et une de ses meilleures, et c'est en même temps le chef-d'œuvre de ce genre de la parodie, qui avait été si cher à la Comédie Italienne et aux Théâtres de la Foire.

Le procédé qu'a employé Favart pour tourner en ridicule la pauvre pièce de Guillard est très fin et dé-

note un remarquable sens littéraire. Il consiste, en suivant l'action pas à pas, à placer dans la bouche de chacun des personnages la critique de sa propre conduite. L'effet produit est déjà des plus plaisants, et il est doublé par l'heureux choix des timbres. Ces charmantes *Rêveries renouvelées des Grecs* furent véritablement le chant du cygne de Favart.

Après ce grand succès, il eut la joie de voir Piis et Barré tenter de faire revivre la vieille comédie en vaudevilles, simple, naïve, aimable, et y réussir, aux applaudissements de La Harpe lui-même. Il put même les voir, en 1792, fonder rue de Chartres un théâtre exclusivement réservé aux vaudevilles mêlés de vers et de prose, et graver au-dessus de la porte ce vers de Boileau :

Le Français, né malin, créa le Vaudeville.

Alors, satisfait de cette renaissance du genre qui l'avait fait célèbre, le poète plein de jours et de renommée fredonna une dernière fois, de sa voix cassée, ce couplet de *la Rosière de Salenci :*

Défendez aux grains de germer,
Empêchez le soleil de luire,
Des ruisseaux arrêtez le cours;
Et vous aurez moins de peine
Qu'à m'empêcher d'aimer Hélène :
Je l'aimerai toujours;

puis, il alla s'endormir pour jamais dans son jardin de Belleville, parmi les aubépines blanches et les lilas odorants au milieu desquels avait voulu re-

poser, en l'attendant, celle qui avait été sa Ninette, sa Roxelane, son Annette, son Hélène, et aussi sa Muse : Madame Favart.

Si j'ai tant insisté sur Favart, c'est qu'il est au XVIIIe siècle le dernier écrivain entre les mains de qui l'opéra-comique soit demeuré un genre surtout littéraire. L'évolution imposée par le goût du public à la comédie en ariettes a eu presque aussitôt en effet ce résultat inévitable de porter au premier rang le musicien, de donner plus d'importance aux chanteurs, et de réduire le poète au rôle sacrifié de parolier, simplement chargé de fournir au compositeur des situations musicales, au ténor des romances, et à la prima donna des prétextes à vocalises.

Aussi de tous les opéras-comiques qui ont fait alors les beaux jours du Théâtre Italien, est-il resté dans nos mémoires le nom du musicien, avec celui de son principal interprète, tandis que nous avons complètement oublié celui du librettiste. Tout le monde sait que Grétry a composé pour *le Tableau parlant* (1769) une délicieuse partition, dans laquelle se fondent harmonieusement la bouffonnerie et la grâce; mais qui se souvient de celui qui a fait la pièce, si spirituelle pourtant et si gaie, de ce pauvre Anseaume, humble souffleur au Théâtre Italien, qui, las de souffler toujours les pièces des autres, s'enhardit à en faire lui-même et en fit de très aimables? C'est encore à Grétry que l'on songe, si l'on entend rappeler le *Huron* (1768) ou *Zémire et Azor* (1771), et jamais à Marmontel, dont les

poèmes, correctement versifiés, n'ont manqué cependant ni de facilité, ni de naturel, ni d'ingéniosité. Le compositeur Dalayrac et la cantatrice Mme Dugazon resteront à jamais associés au succès sans précédent de *Nina ou la Folle par amour* (15 mai 1786), et nul ne s'avise jamais de citer, en parlant de cette journée triomphale, l'auteur du livret, Marsollier des Vivetières. Bien a pris à Monvel d'être un bon tragédien et d'avoir pour fille Mlle Mars, car, pour avoir écrit des opéras-comiques, il ne fût point passé à la postérité à côté de ceux qui en ont mis en musique, comme Duni, Philidor, Monsigny, Gaveaux, ou qui en ont chanté, comme Trial, lequel a même laissé son nom à l'emploi de ténor comique, et Mlle Colombe l'aînée, la première femme à laquelle ait été appliqué le mot, qui devait faire une si belle fortune, de « cocote ». Seul, de tous ceux qui ont, à côté de Favart ou après lui, fait des comédies en ariettes, Michel Sedaine est demeuré célèbre; encore cette célébrité, la doit-il plutôt aux deux pièces qu'il a données à la Comédie Française, *la Gageure imprévue,* un charmant petit acte tiré d'un conte de Scarron, et *le Philosophe sans le savoir,* une des œuvres les plus originales et les plus curieuses du répertoire.

Mais Sedaine fut ce qu'on appelle au théâtre « une nature ». Pauvre et soutien de famille, il n'avait reçu aucune instruction première, et était à dix-huit ans tailleur de pierres, quand l'architecte Buron, qui l'employait, touché de le voir occuper à la lecture tous ses instants de repos, le reçut parmi

ses élèves, et plus tard l'associa à ses travaux. Par reconnaissance, Sedaine élèvera à son tour le petit-fils de son bienfaiteur, qui sera le peintre David, le célèbre auteur du *Couronnement de Napoléon*. L'ignorance de Sedaine lui a nui en ce sens qu'il est resté jusqu'à la fin de sa vie un écrivain assez incorrect et fort peu soucieux des finesses et des délicatesses de la langue; mais elle lui a servi d'autre part en lui laissant une personnalité bien marquée. Hors Favart, et tout à fait à ses débuts, il n'a jamais imité personne (1); ce qui lui attira un jour cet éloge de Voltaire : « Ah! Monsieur Sedaine, c'est vous qui ne volez rien à personne! — Je n'en suis pas plus riche », répondit avec un peu de confusion le trop modeste Sedaine. Il avait eu pour seul maître le monde, qu'il avait beaucoup observé, mettant en pratique, sans peut-être l'avoir lu, ce précepte de Boileau :

> Que la nature donc soit votre étude unique,
> Auteurs, qui prétendez aux honneurs du comique.

Sans style, sans métier, exclusivement par la vérité du sentiment, par l'exactitude du détail et par le sens du genre de pittoresque qui convient au théâtre, Sedaine arrive toujours à captiver les spectateurs, un peu dédaigneux d'abord, quand ils voient des paysans déjeuner sur l'herbe ou le jeune Antonio faire des cocotes en papier, mais bientôt gagnés

(1) Voir l'éloge enthousiaste que Sedaine a fait de Favart au dernier chant de son poème didactique sur *le Vaudeville* (1756).

par la sincérité de l'enjouement ou par la naïveté de l'émotion.

C'est bien peu de chose en somme que *le Roi et le Fermier* (1762), ou même ce petit acte de *Rose et Colas* (1764), dont le succès fut prodigieux, et que, si je ne me trompe point, Marie-Antoinette elle-même voulut chanter sur le joli théâtre de Trianon ; et pourtant cela est charmant par la simplicité des moyens, par la finesse de l'observation, par le naturel malicieux du dialogue, par la grâce des scènes d'intérieur, où chaque accessoire concourt à l'effet pittoresque ou théâtral qu'il s'agit de produire. C'est la réalité même prise sur le vif; c'est, avec un art qui s'ignore lui-même, une étonnante transposition de cette vie des petits gens, que Sedaine connaissait si bien pour l'avoir vécue lui-même; et l'œuvre entière est échauffée par une sympathie communicative pour les paysans et pour les humbles, qui devait beaucoup plaire à une époque où l'on voyait poindre dans le lointain l'aube, bien indécise encore, de la Révolution.

Et, comme plus tard Béranger, Sedaine sait déjà, simplement et sans effort, s'élever de l'enjouement au pathétique, et pleurer de vraies larmes, alors que les autres ne faisaient que pleurnicher en grimaçant ; en sorte que de l'opéra-bouffon des Italiens c'est vraiment lui qui a tiré ce genre si français, où le sourire perce au milieu des pleurs comme un rayon de soleil après une averse : l'opéra-comique moderne. Dans la prison, que tout à l'heure Montauciel égayait de ses facéties vineuses, voici qu'une pauvre

villageoise, Louise, fait des adieux déchirants à son fiancé, le soldat Alexis, condamné à mort pour une désertion dont il n'est pas coupable; et, au dénouement, quand le tambour a battu pour annoncer qu'est venu le moment de l'exécution, quand Alexis se prépare à marcher au supplice, la paysanne reparaît, éperdue, les cheveux en désordre, ayant pris ses souliers à la main pour courir plus vite, riant et pleurant à la fois, agitant la grâce qu'elle vient par ses prières et par ses larmes d'arracher au roi ; la pièce se termine donc par des baisers passionnés, sous lesquels se sèchent les pleurs. Sans trouver, comme Grimm, la fameuse paire de souliers pathétique, sublime, shakespearienne, il faut convenir que cette scène du *Déserteur* (1769), faite avec rien, est d'un grand effet dramatique, et naguère encore, jouée avec sobriété et mesure à l'Opéra-Comique par Mlle Chevalier, elle y paraissait cent fois plus émouvante que bien des scènes de l'école contemporaine, aux violences laborieusement, mais froidement préparées.

Cependant, malgré cet ensemble de qualités rares et charmantes qu'il aurait pu vouloir faire briller au premier plan, Sedaine a franchement et sans arrière-pensée accepté le rôle modeste que le musicien impose maintenant au librettiste. Dès qu'il a posé les personnages et fait connaître leurs caractères, il se hâte de les placer dans une situation où leurs sentiments respectifs, joie, douleur, tendresse ou colère, peuvent librement se développer en s'opposant, et alors il se retire discrètement, s'efface der-



rière le compositeur, laisse à la musique le soin de faire rire, sangloter, soupirer ou gronder les êtres humains qu'il a créés.

Dans son chef-d'œuvre même, ce dramatique et touchant *Richard cœur-de-lion* (1785), que la belle partition de Grétry a maintenu au répertoire, le librettiste se subordonne tellement au musicien que le principal ressort de la pièce sera un morceau de musique, la touchante romance composée pour Marguerite par le roi Richard. C'est en lui chantant cette romance que le troubadour Blondel se fait d'abord reconnaître de Marguerite; c'est en la chantant au pied de la tour où est enfermé son maître, qu'il se fait ensuite reconnaître du royal prisonnier et lui laisse deviner que l'on travaille à son évasion : « S'il est ici, le calme du matin, le silence qui règne dans ces lieux laissera sans doute pénétrer ma voix jusqu'au fond de sa retraite. Et s'il est ici, peut-il n'être pas frappé d'une romance qu'autrefois l'amour lui a inspirée? » Là-dessus Blondel accorde son instrument et commence à chanter :

Une fièvre brûlante
Un jour me terrassait.

RICHARD, *sur la terrasse.*

Quels accents! Quelle voix!... Je la connais.

BLONDEL.

Et de mon corps chassait
Mon âme languissante;
Ma dame approche de mon lit,
Et loin de moi la mort s'enfuit.

RICHARD.

Un regard de ma belle
Fait dans mon tendre cœur
A la peine cruelle
Succéder le bonheur.

BLONDEL.

Dans une tour obscure
Un roi puissant languit.
Son serviteur gémit
De sa triste aventure.

RICHARD.

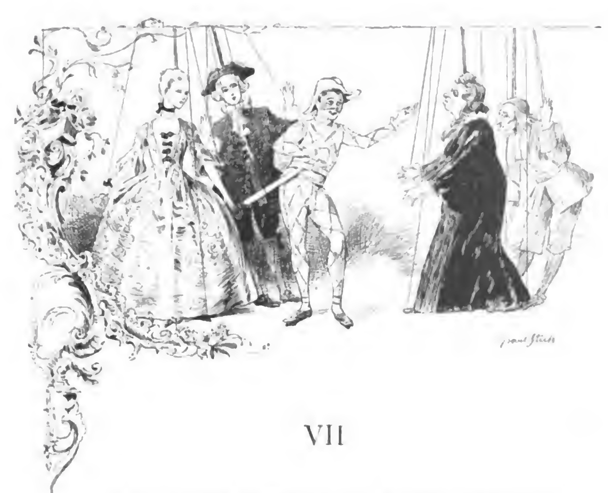
C'est Blondel! Ah! grand Dieu!

Si Marguerite était ici,
Je m'écrierais : « Plus de souci! »

ENSEMBLE.

Un regard de $\frac{\text{ma}}{\text{sa}}$ belle
Fait dans $\frac{\text{mon}}{\text{son}}$ tendre cœur
A la peine cruelle
Succéder le bonheur.

Ainsi la scène principale de l'opéra-comique, la scène à faire, est une scène tout entière chantée en duo, et c'est par le chant qu'est produit l'effet dramatique. Scène symbolique en vérité, et qui établit mieux que toute démonstration comment, dès le temps de Sedaine lui-même, l'opéra-comique était déjà beaucoup moins un genre littéraire qu'un genre musical.



VII

LES THÉATRES DU BOULEVARD

LES GRANDS DANSEURS DU ROI. — L'AMBIGU-COMIQUE. — LE THÉATRE DES ASSOCIÉS. — LES VARIÉTÉS AMUSANTES. — LES DÉLASSEMENTS COMIQUES.

(1759-1791.)

Proclamation de la liberté des théâtres, le 13 janvier 1791 (1).

Si l'absorption de l'Opéra-Comique par la Comédie Italienne avait mis fin à la lutte héroï-comique que la Foire soutenait depuis plus d'un

(1) Voir pour ce chapitre DE MANNE et MÉNÉTRIER, *Galerie historique de la troupe de Nicolet* et *Galerie historique des acteurs français mimes et paradistes, qui se sont rendus célèbres dans les annales des scènes secondaires depuis 1760 jusqu'à nos jours (1877).*

demi-siècle, au nom de la liberté, contre l'Opéra, contre la Comédie Française et contre les Italiens, les Grands Comédiens n'étaient point par cela même débarrassés de toute concurrence, et de nouveaux théâtres allaient rapidement pousser à côté les uns des autres sur le Boulevard, comme des champignons sur une couche.

Dès 1759, avant même la fermeture du théâtre de la Foire, un acteur, qui avait joué non sans talent les *Arlequins* et les *financiers*, Jean-Baptiste Nicolet, le fils du célèbre montreur de marionnettes, s'était installé au Boulevard du Temple, dans une salle précédemment occupée par le spectacle mécanique d'Antoine Fouré, un architecte constructeur, élève de Servandoni, et il y représentait, comme à la Foire, de petites comédies, dans le goût des Italiens, et des opéras-comiques avec intermèdes de sauteurs et de danseurs de corde. Un de ses acteurs, Taconnet, qui jouait avec un naturel merveilleux les rôles d'ouvrier pochard, lui fournissait à sa demande des pièces gaies et libres, dont une, *la Mort du bœuf gras*, sorte de tragédie bouffonne, aura une grande vogue en 1767.

La suppression de l'Opéra-Comique, suivie bientôt de l'incendie de la Foire Saint-Germain, avait attiré à Nicolet toute la clientèle ordinaire des théâtres forains, et il faisait des recettes magnifiques, qui expliquent comment les plaintes déposées contre lui par la Comédie Italienne demeuraient sans effet : il savait s'imposer au besoin des sacrifices nécessaires. Il en était quitte pour se rattraper

sur ses malheureux artistes; sa lésinerie féroce est restée légendaire, et Harpagon lui-même eût envié son imagination fertile en moyens ingénieux de mettre ses acteurs en défaut, et, par suite, à l'amende : à l'un Nicolet propose une partie de dames au moment où va commencer la répétition, et le punit ensuite du retard qu'il a lui-même provoqué; tandis qu'un autre est en scène, Nicolet grimpe en hâte à sa loge, y rallume la chandelle soigneusement éteinte, et prononce alors avec indignation une retenue sur les appointements pour crime de négligence. C'était, quoi qu'en aient dit ses victimes et les jaloux, un homme fort intelligent. Nul ne savait comme lui composer un spectacle et graduer savamment l'intérêt; d'où la phrase devenue proverbiale : « De plus en plus fort, comme chez Nicolet! »

A force d'ouïr parler du *Théâtre Nicolet,* Louis XV fut pris du désir de le connaître; il fit en 1772 venir la troupe à Choisy, et, très satisfait de la représentation, autorisa Nicolet à appeler désormais ses comédiens *les Grands Danseurs du Roi.*

Fort de cette consécration, Nicolet n'eut plus qu'une idée : échapper adroitement, comme jadis Lesage, aux conditions restrictives que les privilèges des Comédies Française et Italienne avaient imposées au sien, et jouer des pièces qui fussent dignes des grandes scènes rivales. Taconnet se faisant vieux, il s'adressa à Beaunoir, qui lui fabriqua, avec une activité infatigable, une foule de petites comédies charmantes, et dans les prix les plus modérés, si tant est qu'il faille tenir pour au-

thentique une lettre où Nicolet offre de continuer à payer à Beaunoir ses ouvrages « dix-huit livres la pièce ».

Un homme bien singulier que ce Beaunoir. Il s'appelait en réalité Robineau, et il était fils d'un honorable notaire au Châtelet de Paris. Il avait commencé par être abbé et bibliothécaire de Louis XVI, et il finit par être secrétaire du roi Jérôme, employé au ministère de la police et archiviste du dépôt de la guerre. Dans l'intervalle, il s'était marié, et avait trouvé le temps de composer pour Nicolet, puis pour les *Variétés amusantes,* seul ou avec sa femme, près de deux cents pantomimes, comédies, parades et farces, toutes plus littéraires et plus décentes que ce qui avait été jusqu'alors joué sur le Boulevard, et dont quelques-unes, comme *l'Amour quêteur, Vénus pèlerine* et *le Mariage de Jeannette,* sont tout simplement ravissantes. Il a même créé un type, *Jérôme Pointu,* qui, pendant une quinzaine d'années, mêlé à de nombreuses pièces sur les scènes secondaires, fut aussi populaire que celui de *Madame Angot :* « On quitte *Tartufe* et *le Misanthrope* pour courir à *Jérôme Pointu!* » s'écriait avec désespoir Diderot (1). Il est certain que ce n'était point une marque de goût; mais l'indignation même de Diderot est une preuve indiscutable de l'engouement qu'avait alors le public parisien pour les Théâtres du Boulevard, comme jadis pour ceux de la Foire.

(1) *Est-il bon, est-il méchant?*

Celui de Nicolet resta toujours son théâtre préféré. Le *Théâtre des grands Danseurs du Roi* échangera son nom, en 1792, contre celui de *Théâtre de la Gaieté*. Il le porte encore aujourd'hui; mais, sa salle ayant été démolie en 1864, il a dû quitter le Boulevard et émigrer au Square des Arts-et-Métiers.

Le 9 juillet 1769 était venu s'établir à côté de Nicolet, sur le Boulevard du Temple, un ancien acteur, qui avait joué avec succès à la Comédie Italienne les rôles à tablier, ou d'artisan, Nicolas-Médard Audinot. Les débuts de l'*Ambigu-Comique*, ainsi appelé plus tard à cause de la variété des pièces qu'il représentera, furent on ne peut plus modestes, car ses premiers acteurs étaient des *Comédiens de bois;* seulement Audinot avait eu l'idée spirituelle de donner à chacune de ses marionnettes les traits d'un acteur de la Comédie Italienne.

Ce n'étaient pas d'ailleurs les idées qui lui manquaient, comme on va le voir.

Un humble contre-bassiste à l'Opéra, Pierre Moreau, avait pour fils un nain, mais un nain bien proportionné, souple et agile, qu'il exhibait comme un phénomène dans les salons, où l'enfant plaisait par sa grâce à réciter aux belles dames des compliments. Un jour même on le servit sur la table de Louis XV, dissimulé dans un grand pâté, d'où il sortit brusquement, à un signal donné, non sans effarer quelques convives. Audinot imagina d'engager le petit Adrien Moreau, et de le faire parler sur ses planches au milieu de ses *Comédiens de bois*.

Le spectacle parut original et amusant; ce nain de quatorze ans, par sa vivacité et sa gentillesse, conquit du premier coup le public dans son costume d'Arlequin, et Nougaret, Arnould-Mussot, Molines et Pleinchesne s'empressèrent à l'envi de lui composer un répertoire.

Mais ce répertoire ne pouvait pas, dans de semblables conditions, être très varié. Audinot eut une autre idée.

En 1731, Fagan avait fait représenter à l'Opéra-Comique sa *Nièce vengée,* par des enfants au-dessous de treize ans, au grand amusement des spectateurs, lesquels firent une ovation à la petite Chéret, qui jouait la tante, après son couplet final : « Messieurs, si quelqu'un de vous veut épouser une petite veuve, je suis à lui (1), et je vous assure qu'il trouvera mieux qu'il ne croit :

J'ai sous des cheveux gris
L'humeur assez jolie.
Sans trop de flatterie,
Je vaux encor mon prix.
Vive, fringante et preste,
On me trouve encor des appas.
Et zeste, zeste, zeste,
Bien des jeunes filles n'ont pas
Un si beau reste. »

Pourquoi Audinot ne renouvellerait-il pas cette tentative piquante? Il en obtint l'autorisation, et fit représenter par une troupe enfantine, où se dis-

(1) Elle épousa Anseaume, l'auteur du *Tableau parlant.*

tinguait Pierre Talon, charmant en petit-maître et en abbé, des pantomimes historiques et romanesques et des féeries. Sur le rideau d'avant-scène une devise réclamait l'indulgence du public pour les jeunes acteurs, tout en faisant sur le nom du directeur un jeu de mots : « *Sicut infantes audi nos* ». L'entreprise réussit complètement; d'où ce vers de l'abbé Delille :

Chez Audinot l'enfance attire la vieillesse.

Le succès d'Audinot et de Nicolet ne tarda point à leur susciter des imitateurs et des rivaux.

En 1774, un Arlequin de Nicolet, Sallé, et Vienne, un de ses anciens aboyeurs, auquel il donnait trente sous par jour pour crier aux passants les noms des acteurs qui allaient remplir les principaux rôles, s'entendirent pour ouvrir le *Théâtre des Associés*. Il ne leur fut pas difficile de trouver un répertoire : ils prirent tout tranquillement celui de la Comédie Française, se contentant de changer les titres des pièces, et de faire, par exemple, de *Zaïre* le *Grand Turc mis à mort*, et de *Beverley* la *Cruelle Passion du Jeu*. Ils avaient d'ailleurs soin de massacrer si bien les pièces représentées par eux qu'elles devenaient méconnaissables, comme les titres.

Quatre ans après, le lieutenant général de police Lenoir autorisa un ancien acteur de l'Opéra-Comique, Lécluse de Thilloy, à jouer à la Foire Saint-Laurent des pièces écrites dans ce genre poissard,



qu'avait depuis 1743 mis à la mode dans le monde élégant J. Vadé, « le Corneille des Halles ». La Foire terminée, Lécluse de Thilloy vint s'installer à son tour sur le Boulevard, au coin de la rue de Bondy, et ouvrit le théâtre des *Variétés amusantes*. Presque aussitôt un acteur de la troupe, Louis Dorvigny, que l'on croit fils naturel de Louis XV, dont il reproduisait les traits et les vices, attira la foule au nouveau théâtre en écrivant pour lui une parade, *Janot ou les Battus payent l'amende*, qui fut un des plus grands et plus retentissants succès du XVIII[e] siècle, qui rapporta 200.000 francs au directeur, et qui popularisa le type de Janot, ce frère aîné de Jocrisse (1).

De 1779 à 1784 les quatre *Théâtres du Boulevard* d'ailleurs firent de très belles recettes. Mais, comme il était tant de fois arrivé aux *Théâtres de la Foire*, ce succès même faillit les perdre, en exaspérant la jalousie de l'Opéra, de la Comédie Française et des Italiens. Les Grands Comédiens reprirent leurs vieilles armes, qui n'étaient pas si rouillées qu'elles ne pussent encore faire des blessures dangereuses, sinon mortelles, à leurs faibles adversaires.

Les Associés furent épargnés, comme étant au-dessous de la colère et ne relevant que du dédain.

(1) C'est Dorvigny lui-même qui, en composant toute une série de pièces applaudies sur ce second personnage : *le Désespoir de Jocrisse, Jocrisse congédié, Jocrisse jaloux, Jocrisse au bal de l'Opéra*, sera cause que Jocrisse supplantera Janot dans la faveur du public.

Mais Audinot et Nicolet furent traités avec une sévérité implacable. L'Opéra se fit payer par eux un droit assez fort par représentation, et leur défendit d'utiliser pour leurs spectacles des airs de danse ou de chant ayant moins de dix ans de publicité. Quant aux Comédiens Français et Italiens, ils firent reconnaître à nouveau leur droit de contrôle, qui leur permettait de lire avant la représentation les ouvrages destinés aux petits théâtres, de s'approprier purement et simplement ceux qui leur paraissaient devoir brillamment réussir, et de mutiler et défigurer les autres en exigeant des coupures. Tant pis pour le public! C'était au fond toujours lui qui, comme Janot, payait l'amende.

On fut plus impitoyable encore pour le directeur des trop fréquentées *Variétés amusantes,* car on le déposséda, et on le remplaça par Gaillard et Dormeuil, qui abandonnèrent le Boulevard, et vinrent ouvrir les *Variétés du Palais-Royal* (1).

Mais la Comédie Française ne gagna rien à ce changement; car, en changeant de quartier et de nom, les *Variétés* changèrent aussi de genre, et aux farces, un peu grossières, de Guillemain et de Dorvigny on vit succéder sur la scène du Palais-Royal des pièces d'un comique beaucoup plus fin et plus relevé, où le rire naissait, non plus d'énormes plaisanteries, mais de la complication des incidents multipliés à dessein. En y faisant jouer sa comédie de *Guerre ouverte ou Ruse contre ruse*

(1) Le romancier Pigault-Lebrun, grand-père d'Émile Augier, y fut acteur en 1789.



(1786), qui a été traduite dans plusieurs langues, Dumaniant fondait en quelque sorte une école et préparait la voie à la comédie d'intrigue moderne.

La Comédie Française, furieuse, se vengeait lâchement et sottement sur les scènes les plus humbles, réduisant à la pantomime *les Petits Comédiens de S. A. S. M. le Comte de Beaujolais,* des enfants; ruinant les *Bluettes comiques et lyriques*, fondées, au Boulevard du Temple, par Clément de Lormaison; ressuscitant contre le voisin de ce dernier, Plancher-Valcour, directeur des *Délassements-comiques*, les plus absurdes prohibitions d'autrefois :



Plancher-Valcour criant : « Vive la Liberté! »

défense de faire parler les acteurs, défense d'en montrer plus de trois à la fois sur le théâtre; lui imposant enfin une nouvelle obligation, incroyable, folle, celle de séparer ses comédiens du public par un rideau de gaze.

C'en était trop à la fin. Une cruauté si bête devait être punie. Elle va l'être.

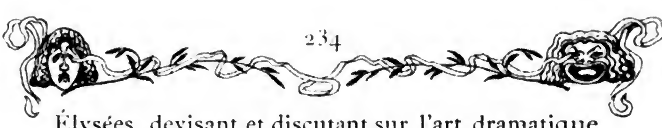
Le 14 juillet 1789, Plancher-Valcour est en scène. La nouvelle lui parvient que la Bastille est prise; aussitôt il jette son poing vengeur à travers le rideau de gaze, et le déchire dans toute sa longueur, en criant : « Vive la liberté! »

Le geste était beau, et ce fut le geste sauveur.

Le 13 janvier 1791, l'Assemblée Nationale décréta la liberté des théâtres : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux (1). »

Quelques mois après, l'ombre de Favart descendait aux enfers, et apportait la grande nouvelle à l'ombre de Diderot et à l'ombre de Lesage, qu'elle avait trouvées sous les myrtes fleuris des Champs

(1) Malgré ce décret de l'Assemblée Nationale, la stupide obligation du rideau de gaze a été encore imposée, au XIXe siècle, sur la requête des grands théâtres, au spectacle de *Franconi*, dans la salle Monthabor, au *Théâtre enfantin de Comte*, et aux *Jeux Gymniques*, dans l'ancienne salle de la Porte Saint-Martin.



Élysées, devisant et discutant sur l'art dramatique et sur celui du comédien. A ces mots, qui leur apprenaient la victoire des idées et de la cause pour lesquelles ils avaient toute leur vie lutté, une émotion profonde s'empara des deux grands écrivains.

En une vision rapide, Diderot aperçut, défilant enfin sur la scène, dans ce triomphe de la liberté, toute la longue suite des genres nouveaux qu'il avait rêvés : la tragédie chantée, la tragédie dansée, les tableaux vivants et parlants, le drame; déjà même il crut entendre, il entendit, par la puissance de son imagination, une sonnerie de trompettes ou des soupirs de flûte annonçant sur le *Boulevard du Crime* l'entrée du traître ou la sortie de l'héroïne dans les mélodrames de Pixérécourt, *Victor ou l'Enfant de la forêt* (1798) et *Cœlina ou l'Enfant du mystère* (1801). Des pleurs baignèrent le visage du philosophe sensible et enthousiaste; et, levant ses deux bras dans un élan de reconnaissance, il rendit grâces aux dieux.

A côté de lui, Lesage souriait doucement; il se rappelait toutes les luttes qu'il avait soutenues jadis contre la Comédie Française et contre l'Opéra, luttes doublement fécondes, puisqu'elles avaient fait naître d'abord une foule de petits chefs-d'œuvre, et qu'elles enfantaient enfin la liberté; il voyait venir le jour prochain où, s'élevant sans contrainte de la montagne latine et de la butte des poètes, planerait en plein ciel, au-dessus de la Comédie Française somnolente et de l'Opéra embrumé, le rire frais et clair, le rire aux blanches dents de la gaieté

parisienne... Et tout à coup le joyeux poète forain se prit à fredonner son couplet du *Monde renversé* :



TABLE DES MATIÈRES

La Bibliothèque Théâtrale Illustrée

publiée sous la direction de M. Paul Ginisty formera une petite encyclopédie théâtrale, dans un format élégant, dirigé par les personnalités les plus compétentes.

Paraîtront successivement, dans le même format, avec nombres d'illustrations de M. Paul Steck et de reproductions d'estampes historiques :

Le Théâtre de l'Avenir,

par M. Georges Vitoux.

Les Théâtres de Société,

par M. Léo Claretie.

Le Costume au Théâtre,

par MM. H. Bruchot et Paul Steck.

Les Comédiens,

par M. Paul Ginisty.

